UNIVERSITY COLLEGE LONDON

48me ANNÉE N° 358

CAHIERS DU SUD

THIS CURRENT MAY BE BORROWED ONLY ONCE

SOMMAIRE

165

SYMBOLIQUE DU TEMPLE EGYPTIEN

André Rousseaux .... *Présence de l'ancienne Egypte*
Arpag Mekhitarian ..... *A propos du « Temple de l'Homme »*
Matila Ghyka ..... *Entretien avec « Pythéas »*
Maurice de Gandillac .... *Le Temple dans l'Homme et l'Homme dans le Monde*

●

Saint-John Perse ..... *Allocution de Stockholm*
Jean Tortel ..... *La Figure*
Claude Roy ..... *Ifriqya*
Jean Breton ..... *Poèmes*
Rafael Laffon ..... *Poèmes*

ESSAIS

Jacques Legrand .. *Ce tant louable labeur de traduire*
René Micha ..... *A partir des proses de Jouve*

CHRONIQUES

par Léon-Gabriel Gros, Raymond Jean, Pierre Guerre, Robert Kanters, Robert Lafont

Les Livres — Notes

LA PLUS IMPORTANTE ORGANISATION

FRANÇAISE DE CONSTRUCTION PRIVÉE

29
4 9.0
R602 75

LA SAVOISIENNE

SOCIETE ANONYME AU CAPITAL DE 427.500.000 FRANCS

32, LA CANEBIÈRE . MARSEILLE . CO. 27-06 - 27-24 - 66-14

construit et livre

EN PROVENCE DES APPARTEMENTS
DE 3 A 8 PIÈCES AVEC TOUT LE CONFORT
MODERNE ET TOUTES LES POSSIBILITÉS DE CRÉDIT

PRÊTS CRÉDIT FONCIER • PRIME A LA CONSTRUCTION • LOI LOUCHEUR

RENSEIGNEMENTS ET DEVIS GRATUITS

PLUS DE 2.600 REFERENCES DANS LA REGION

CAHIERS DU SUD

Tome L

48me Année — N° 358 (Décembre 1960-Janvier 1961)

SOMMAIRE

●

SYMBOLIQUE DU TEMPLE EGYPTIEN

André Rousseaux — *Présence de l'ancienne Egypte* 323
Arpag Mekhitarian — *A propos du « Temple de l'Homme »* 327
Matila Ghyka — *Entretien avec « Pythéas »* 348
Maurice de Gandillac — *Le Temple dans l'Homme et l'Homme dans le Monde* 359

●

Saint-John Perse — *Allocution de Stockholm* 375
Jean Tortel — *La Figure* 381
Claude Roy — *Ifriqya* 390
Jean Breton — *Poèmes* 400
Rafael Laffon — *Poèmes* 404
(présentés et traduits par Charles Sallefranque)

ESSAIS

Jacques Legrand — *Ce tant louable labeur de traduire* 413
René Micha — *A partir dès proses de Jouve* 428

CHRONIQUES

Le Témoin Poétique : *Royaumes d'avant-soir,* par Léon-Gabriel Gros 436
Lawrence Durrell ou le temps délivré, par Raymond Jean 445
Les Arts : *Présence et distance de l'Inde,* par Pierre Guerre .. 449
Le Théâtre : *Panorama 60,* par Robert Kanters 455
Lettres d'Oc, par Robert Lafont 462

LES LIVRES

La Poésie :

Paul Verlaine : *Œuvres Complètes*, par JEAN TORTEL 467
Robert-D. Valette : *De Haine et d'Amour*, par JEAN TORTEL 469

Le Roman :

Richard Wright : *Fishbelly*, par RAYMOND JEAN 470
Zoé Oldenbourg : *Le Bûcher de Montségur*, par G. GERMAIN 471
Italo Calvino : *Le Baron Perché*, par ANDRÉ MIGUEL 472
Franck Kerest : *Les canons du ciel*, par LOUIS BRAUQUIER 472
Maurice Pons : *Le passager de la nuit*, par RAYMOND JEAN 473
René Rouveret : *Si les fleuves parlaient*, par JEAN TODRANI 473
Alexandre Grine : *Celle qui court sur les vagues*, par JEAN TODRANI .. 474
Charles-Maurice Chenu : *Grimpe.oup*, par J. B. 475
Charles Le Quintrec : *Les chemins de Kergrist*, par SERGE BRINDEAU 475

Littérature :

Malcolm Lowry (Lettres Nouvelles), par JACQUES RÉDA 476
Michel Butor : *Répertoire*, par JACQUES RÉDA 478
Georges Perros : *Papiers collés*, par JACQUES BOREL 479
Jean Duvignaud : *Pour entrer dans le XX^me^ siècle*, par RAYMOND JEAN .. 480

Philosophie :

V. Jankélévitch : *Henri Bergson*, par JEAN BRUN 482
Jean Guitton : *La vocation de Bergson*, par VICTOR CRASTRE 483
Husserl (Cahiers de Royaumont), par JEAN BRUN 484

Les Arts :

David Talbot Rice : *Art Byzantin* — Oto Bihalji Merin : *Fresques et Icônes* — P.-A. Michelis : *Esthétique de l'Art Byzantin* — Voronet, par PIERRE GUERRE 485
D. Grivot : *Le monde d'Autun*, par PIERRE COLLAVET 488
Michel Seuphor : *La sculpture de ce siècle*, par P. G. 489
Dora Vallier : *Serge Poliakoff*, par PIERRE GUERRE 490

Documents :

William Klein : *Roma* par P. G. 491
Régine Pernoud : *Dans les pas des Croisés*, par P. G. 491
Jacques Berque : *Les arabes, d'hier à demain*, par E. DERMENGHEM 492
Philippe Erlanger : *Louis XIV* — Jacques Chabannes : *Jacques Cartier*, par J. B. 493
R. Audibert : *Nice et ses collines* — L. Prieur : *Bordeaux*, par PIERRE COLLAVET 494
Philippe Erlanger : *La Loire*, par P. E. 494

Le Théâtre :

J.-L. Barrault : *Nouvelles réflexions sur le Théâtre*, par PAUL ARNOLD 495
Sylvain Dhomme : *La mise en scène d'Antoine à Brecht*, par PAUL ARNOLD 496

Prestige des Iles : *Escale à Corfou*, par ROBERT LEVESQUE.
Lettre de Salonique : *Visite à Takis Varvitsiotis*, par JEAN ROUBAUD.
Lettre du Mexique, par RENÉE-IRANA FRACHON.
Lettre d'Espagne (IV) : *Santiago de Compostelle*, par JACQUES PAPY.
Lettre de Milan, par BERNARD DORT.
Le Théâtre d'Été de Jean Deschamps, par ROBERT LAFONT.
Au Collège Poétique de Menton, par GEORGES-EMMANUEL CLANCIER.
Un centenaire : *Le Palais de la Bourse de Marseille*, par JEAN TOURETTE. *Conférences et colloque au Palais de la Bourse*, par JEAN ROBERT.
A Roquefort-les-Pins : *XII^me^ décade de Provence*, par CL.-CHARLES GENIAUX.
La Peinture : *Ferrari*, chez Merenciano, par J. B.
Théâtre à Marseille : *Au T.Q.M.* : La religieuse — *A la Comédie de Provence* : L'Avare — *Aux Quatre Vents* : Théâtre italien d'hier et d'aujourd'hui, par JEAN MALRIEU.
Musique Enregistrée, par GASTON MOUREN.
Nécrologie : *Gaston Berger, Henry Ponsard*, par J. B.
Loterie Nationale, par J. B.
Prix Littéraires — Conférences — Echos.

SYMBOLIQUE
DU
TEMPLE EGYPTIEN

ANDRE ROUSSEAUX

PRÉSENCE DE L'ANCIENNE EGYPTE

Les visiteurs de Louqsor et de Karnak ont été, depuis plus de quinze ans, mis en présence de découvertes par lesquelles les monuments de l'ancienne Egypte nous révèlent un monde de connaissances nouvelles. Nous sommes appelés à ouvrir les yeux sur une sorte d'éclatement de l'histoire des civilisations, où l'on voit ressusciter des sociétés moins oubliées que méconnues.

On peut dire, en effet, qu'avant ces révélations, les temples, les statues, les bas-reliefs, les inscriptions, que nous pouvons contempler en Egypte, avaient été remis sous nos yeux par la science contemporaine, mais que personne à notre époque n'entrait dans leur signification. La lecture même des hiéroglyphes, telle qu'elle était pratiquée depuis Champollion, n'était rien de plus que le déchiffrage d'une langue étrangère. Le monde de pensées et de croyances qu'exprimaient les signes mis à notre portée nous échappait dans sa réalité profonde. Et cette incompréhension est d'autant plus difficile à surmonter qu'il s'agit d'entrer dans des conceptions toutes différentes des nôtres. Il faut accepter que les témoignages laissés par l'Egypte ancienne nous parlent un langage tout autre que celui auquel nos habitudes intellectuelles nous ont accoutumés.

C'est précisément cette ouverture sur un autre univers que nous voudrions frayer dans les pages qui vont suivre. Un tel enrichissement de la connaissance entre pleinement dans le programme des Cahiers du Sud, *en éveil sur toutes les perspectives qui peuvent élargir un humanisme vivant.*

Cette ouverture nous est procurée par le récent ouvrage de M. Schwaller de Lubicz, Le Temple de l'Homme. *Ce maître livre est le produit de vingt ans de travaux, conduits par un groupe d'égyptologues dont M. de Lubicz a été le centre et le guide. J'ai rencontré et fréquenté, en 1950 et 1951, la petite équipe de ces chercheurs: M. et Mme Schwaller de Lubicz, Mlle Lucie Lamy, enfin le regretté*

Alexandre Varille, dont on ne saurait trop déplorer la mort prématurée. Orientés par les indications de M. de Lubicz, ils s'appliquaient avec la rigueur et la patience des vrais savants à tirer de l'étude des monuments égyptiens l'initiation pharaonique. Ils savaient trop bien quelles sont l'immensité et la nouveauté de leur entreprise. C'est pourquoi la puissante documentation qu'ils avaient rassemblée ne se formulait pas encore en publications importantes. Leur probité scientifique nous demandait de nous contenter d'aperçus - assez vertigineux à vrai dire - tels que Varille notamment nous en a donnés sur des points précis et limités. Il était réservé à M. Schwaller de Lubicz, après que maintes années eurent passé, de publier le riche volume où l'introduction à l'Egypte pharaonique nous est présentée dans son ensemble. Cette conquête intellectuelle est depuis quelques mois au bénéfice du monde moderne, sans que celui-ci probablement ait pris très vivement conscience de la valeur de ce qui lui est échu.

Il ne s'agit pas pour nous de faire écho à cette publication par un compte-rendu bibliographique, encore moins d'aborder une étude égyptologique qui n'est pas de notre domaine. Mais nous avons demandé aux auteurs des études qu'on va lire de tirer de l'exposé de M. de Lubicz son enseignement capital. C'est à dire que nous invitons le lecteur au dépaysement total, non seulement social mais spirituel, qu'est l'exploration d'une civilisation fondée sur une pratique différente des aptitudes humaines.

Les hommes de notre temps, en effet, ont lié l'idée de leur progrès au seul développement de certaines de leurs facultés. Le monde de leurs discours, de leurs écrits, de leurs imprimés, est commandé par leur foi étroite dans l'activité rationnelle et explicative. De là ils en viennent à réserver le terme même de civilisation à celle qui avance le plus loin possible dans les analyses de l'univers par l'exercice intellectuel. Qu'il y ait eu sur le monde d'autres formes du règne de l'homme, ils ne s'en avisent même pas. Ils ne savent qu'annexer au champ de leur regard intellectuel la vision d'objets où l'ordre de l'homme s'est manifesté par d'autres moyens. Ainsi en est-il notamment des symboles. L'homme moderne n'est guère capable que de les assimiler à des signes, particulièrement imagés sans doute, mais de même nature que ceux dont il use dans sa parole et dans son écriture. Il les traite comme tels, pour les démonter, les résoudre à la manière de problèmes, et raisonner à leur sujet. Or les symboles sont bien des signes, en effet, mais ceux d'une harmonie universelle dont ils nous proposent la vision. Si bien que l'aveuglement à l'égard de cette vision implique la méconnaissance de la civilisation qu'elle nous ferait considérer. Par exemple, en présence d'un tympan roman, les commentaires inspirés par l'histoire de l'art sont insolemment étrangers à l'éminente civilisation symbolique du XII^e^ siècle

dont ce tympan porte témoignage. Il en est ainsi toutes les fois que l'on a affaire à des civilisations symbolistes. Notre civilisation rationaliste devrait pourtant savoir que celles-ci ont tenu dans l'histoire du monde une place plus étendue et plus importante que la nôtre. La civilisation égyptienne en particulier est une des plus remarquables que le symbolisme ait inspirées. C'est comme telle qu'elle doit être regardée pour être comprise.

Il faut cependant commencer par prendre la juste mesure du symbole et de sa puissance d'évocation. Ce n'est pas, disons-nous, une étroite correspondance allégorique mais le signe d'une harmonie universelle. Le symbole nous fait donc entrer dans l'univers dont il porte le sens figuré. Dans le cas du tympan roman, ce monde est celui de la foi chrétienne. Même sans partager cette foi, il est indispensable de la connaître pour que l'art de l'époque romane s'illumine de sa signification.

Les symboles de l'ancienne Egypte se réfèrent à une harmonie toute autre, mais en des termes non moins précis. Ils ne nous parlent pas de vie spirituelle, mais de vie naturelle - encore que ce naturisme sacré ne soit pas vide de toute spiritualité. Les monuments égyptiens, quand ils étaient l'émanation vivante de l'humanité pharaonique, manifestaient tout un jeu de correspondances avec les rythmes de la nature : et d'abord avec le rythme souverainement ordonnateur qui est inscrit dans le mouvement des astres. Aussi la première chose à dire du temple égyptien, pour le saisir totalement, est que ce monument est à l'image du ciel : non pas par de vagues allusions, mais par un rattachement précis à des périodes astronomiques, et une harmonie rigoureuse avec la révolution astrale.

Sur ce point fondamental, nous voyons combien nos conceptions intellectuelles sont écartées de l'état d'esprit des Egyptiens. Quand nous constatons qu'un temple a été détruit à telle époque, par un pharaon qui en a construit un autre à sa place, notre esprit historien tend à imaginer des explications fondées sur l'orgueil royal, la révolution dynastique ou le prestige du bâtisseur. Or le roi prêtre qu'est le pharaon n'a pas suivi du tout ces mouvements de l'ambition humaine. Mais dans le temps déterminé par les astronomes, il a promu la vie du temple à une métamorphose. C'est en ce sens qu'il a mis un temple nouveau à la place de l'ancien, en gardant de l'ancien des éléments qu'il a déposés dans les fondations du nouveau : non comme matériaux, ni même comme vestiges, mais comme des germes du nouveau temple, qui croîtra de leurs principes, afin que les figures nouvelles naissent des anciennes, pour accomplir les phases d'une évolution millénaire.

J'ai insisté sur cet exemple, parce qu'il est représentatif de l'ordre vivant où nous devons rentrer, au-delà de l'histoire momifiée par des opérations ou des inventions de notre

esprit. Mais c'est toute l'Egypte ancienne qui est ainsi à retrouver et à ressusciter.

Le livre de M. de Lubicz offre aux esprits contemporains l'occasion d'entrer dans ce monde fermé jusqu'à présent sur ses secrets profonds. C'est ce qui nous est montré par les commentateurs dont les Cahiers du Sud *ont rassemblé le précieux concours. M. Mekhitarian, égyptologue qualifié, a dressé le tableau des découvertes fécondes de l'égyptologie symboliste, et montre quelle révolution elles constituent. M. de Gandillac, professeur à la Sorbonne, expose les perspectives qu'il a vues ouvertes à ce sujet, depuis que la visite de Louxor et de Karnak, en compagnie d'Alexandre Varille, a commencé de l'introduire dans le monde dont M. de Lubicz nous propose l'exploration. Enfin, nous avons demandé à M. Matila Ghyka de nous donner sur les mathématiques égyptiennes des aperçus révélateurs des connaissances scientifiques du monde pharaonique. Nous aurions aimé aussi faire écho à la médecine égyptienne, qui ne laisse pas moins voir la richesse de cette science millénaire. Mais depuis la mort de Leriche, que les mystères de Louqsor et de Karnak avaient frappé, les conceptions que l'Egypte ancienne avait de la physiologie et de la pathologie n'inspirent guère à la plupart des médecins qu'une distante curiosité.*

Au total, nous souhaitons que ces vues sur la civilisation pharaonique éclairent l'humanisme élargi dont les perspectives s'ouvrent aux hommes de notre temps. Il n'est plus permis aux Occidentaux de se croire les détenteurs privilégiés de l'ordre civilisé, en alléguant qu'ils ont répandu sur l'univers celui qu'ils ont établi à leur usage depuis la Renaissance, - et dont les hautes valeurs ne sont d'ailleurs pas à contester. Mais il nous faut apprendre à connaître, à estimer, et pour tout dire à aimer, d'autres mondes que nous avons longtemps ignorés. Le nôtre y gagnera d'être enrichi par des communications vivifiantes. C'est en ce sens que nous trouvons à connaître dans l'ancienne Egypte, non pas les restes d'un passé cadavérique, mais les témoignages d'une active présence.

ANDRÉ ROUSSEAUX.

ARPAG MEKHITARIAN

A PROPOS DU "TEMPLE DE L'HOMME"

Après plusieurs années de recherches sur place et d'études, M. Schwaller de Lubicz a publié le résultat de ses investigations en un ouvrage monumental comprenant trois gros volumes de 1.214 pages de texte et 417 planches et figures [1]. C'est la description la plus détaillée que nous ayons du temple d'Amon à Louxor, que l'auteur considère comme le seul monument égyptien qui représente architecturalement l'homme. C'est aussi l'argumentation complète de la thèse que M. de Lubicz avait proposée déjà en 1949 sous la forme d'une plaquette de 125 pages, *Le Temple dans l'homme,* qui, à l'époque, fit grand bruit. Soutenu seulement par le regretté et jeune savant Alexandre Varille, ce petit livre fut violemment attaqué par les égyptologues pour les idées subversives et hérétiques qu'il contenait. M. André Rousseaux, mêlé à la polémique passionnée qui éclata alors, n'hésita pas à appeler cette controverse « la querelle des égyptologues » (voir les articles parus dans le *Mercure de France* en juillet et octobre 1951).

La mort accidentelle de Varille en novembre 1951 mit fin à la discussion qui s'était engagée, mais nous savions que M. de Lubicz, aidé de sa famille et de Clément Robichon, directeur des fouilles de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire, préparait patiemment une édition minutieuse du temple et qu'il allait bientôt livrer au monde, sous un aspect moins concis et moins hermétique que sa première brochure, ses idées et ses découvertes. On peut dire sans hésitation que celles-ci sont de nature à choquer les archéologues formés à l'école philologique, pour qui aucune

(1) R. A. Schwaller de Lubicz, *Le temple de l'homme. Apet du Sud à Louqsor.* Paris, Caractères, [1958], trois volumes 22,5 × 28 cm. Tome I : 779 pages, 197 figures, 8 tableaux; Tome II : 16 pages, 101 planches, 8 pages, frontispice; Tome III : 411 pages, fig. 198-300. En dépôt général chez Paul Derain, 128, rue Vauban, Lyon (6e). Prix : 18.000 francs (NF 180).

hypothèse n'est valable si elle n'est pas confirmée par un texte hiéroglyphique en langage clair. Dès qu'on suppose aux vieux Egyptiens une pensée mystique exprimable seulement par voie de symboles apparemment irrationnels, une certaine méfiance naît qui rejette à priori toute argumentation non cartésienne. Aussi, c'est un gros risque pour un égyptologue de parler, même en toute objectivité, des théories dites « lubiczéennes », et le risque va jusqu'à compromettre réputation et carrière ! Et pourtant, lorsque le directeur de cette revue m'a amicalement offert l'hospitalité dans les *Cahiers du Sud,* je ne me suis pas dérobé à l'honneur qui m'était fait de présenter la pensée développée dans « Le Temple de l'Homme », pensée que l'on considère généralement comme d'autant plus dangereuse qu'elle séduit plus facilement les profanes et les amateurs de science occulte.

Avant d'entamer le sujet, il me faut cependant faire un aveu. C'est lorsque j'ai entrepris d'analyser le livre de M. de Lubicz que j'ai réalisé à quel point la tâche était pleine d'embûches. S'il est vrai que beaucoup de chapitres sont accessibles à de simples archéologues, bien d'autres nécessitent une érudition mathématique qui est l'apanage d'une élite. Ils nécessitent aussi un bouleversement dans les méthodes de travail et d'approche des questions touchant l'Egypte antique. Pour suivre et s'imprégner de l'exposé de l'auteur, il faut, en d'autres termes, changer de mentalité, se faire « Egyptien », contempler les choses et les sentir davantage par l'intuition, l'intelligence du cœur, que les étudier selon le système préconisé par le rationalisme grec. M. de Lubicz s'est imposé cette discipline et a réussi à vivre plusieurs années en communion d'idées avec les maîtres de la pensée pharaonique. Il ne cache pas que c'est à ce prix qu'il a eu « l'illumination » de certains faits, qu'il a pu coordonner ces faits pour dégager le sens vrai du temple de Louqsor.

Vouloir résumer en quelques pages tout l'enseignement contenu dans ces trois volumes est une tentative plus que hasardeuse ; c'est vouloir exprimer tout ce que nous savons (et ce que nous ignorons aussi) de l'Egypte antique. Je dois donc me borner ici à quelques points qui m'ont paru essentiels, ou que j'ai mieux saisis, et j'espère ne pas trop déformer ou tronquer la pensée de l'auteur. Il est bon de dire dès maintenant que relevés, copies et photographies servant de documentation et de base d'étude ou de démonstration sont faits avec une rare précision. Mlle Lucie Lamy, Clément Robichon et le Dr Jean Lamy sont responsables de cette minutie sans laquelle toute la thèse croulerait puisqu'elle est fondée sur des calculs, sur des proportions, des nombres et des orientations.

L'auteur aborde le problème égyptien, comme nous l'avons suggéré plus haut, par la voie de la symbolique. Après avoir largement exposé sa méthode d'investigation, il

constate que « la technique et la symbolique égyptienne viennent témoigner d'un sens réaliste et de facultés de raisonnement, contredisant l'opinion que l'on a d'une époque « mystique primitive ». Notre évolution, exotérique, à travers les phases métaphysiques ou d'intellectualisation grecques, pour aboutir de nos jours à un rationalisme exclusif, nous a donné, par la nécessité de l'analyse, une « mentalité de complexité » qui nous empêche aujourd'hui de voir avec simplicité. Se cultiver pour être simple et voir simplement est le premier devoir pour celui qui veut approcher la symbolique sacrée de l'ancienne Egypte. Cette simplicité se rapporte ici au fait « d'être simple », et de « voir simplement », et non aux « idées simples ». Voir simplement comprend deux étapes : 1° constater, 2° accepter. Constater ce qu'est le symbole, sans préjugé. Accepter ce qu'il dit tel que cela est dit, sans y joindre ni supposition ni imagination ». Pour montrer combien il est difficile d'accéder à cette simplicité, il cite quelques exemples suggestifs tels que celui-ci : « A force de passer la main sur le front et certaines parties du crâne, on oublie qu'on vient ainsi vitaliser magnétiquement certains centres phrénologiques fatigués ». Et il ajoute : « Il faut, pour connaître les vrais secrets de la vie, laisser les raisonnements de la science, très séduisants mais trompeurs, et saisir, regarder ce qu'à force de voir on ne constate plus... *Mais l'Egypte pharaonique a tout résumé dans un choix symbolique des éléments de son milieu...* Au lieu de partir d'une construction imagée, au lieu de s'appuyer sur une spéculation intellectuelle, l'Egypte antique nous montre le chemin d'une reconnaissance infaillible des forces et lois qui régissent l'Univers... Elle s'adresse à la Nature et agit avec les moyens naturels en lesquels elle voit les symboles d'états spirituels, connaissables intuitivement seulement » (Tome I, p. 103-105). Plus loin, il dira : « Il n'y a pas de problèmes posant le choix entre science et empirisme, il y a seulement un choix possible entre Connaissance et Savoir. A notre époque appartient le Savoir... ; mais à la Connaissance revient... *l'intuition* directe ». (Tome I, p. 559).

On peut ouvrir le livre de M. de Lubicz à n'importe quelle page, partout on trouvera cette idée que l'on ne pourra approcher la pensée pharaonique que par une méthode intuitive qui exclut le rationalisme matérialiste de notre temps, partout on trouvera la conviction que les égyptologues, en voulant rendre « logiques » des éléments qui leur paraissaient incohérents, ont fait fausse route, ont simplement « inventé » une philosophie dans laquelle ils se reflètent eux-mêmes mais qui n'est pas égyptienne. Il croit que tous ces échafaudages savants s'écrouleront comme sont en train de s'écrouler toutes les thèses fondées sur le matérialisme historique ou sur l'évolutionnisme biologique. En parlant notamment de mythologie, il note avec justesse que « malgré la certitude que l'on a maintenant de l'existence, dès la première dynastie, d'une

métaphysique solide, d'une écriture complète, d'un symbolisme qui servit de base à toute l'histoire qui s'étale sur quatre mille ans, on attribue l'incohérence du sens des textes écrits sur la pierre ou les papyrus à la nécessité de rester vague quand on parle des « dieux » et de leurs activités, afin d'impressionner le peuple et de lui laisser combler les lacunes par son imagination et sa superstition. On voit dans le clergé une bande de profiteurs, exploitant les craintes d'un peuple inculte, et on lui attribue des luttes politico-religieuses pour la suprématie des dieux « de pacotille ». Ce qui le révolte, c'est que « certains égyptologues ont cru pouvoir combler les lacunes du « sens logique » qu'ils désirent, par un « historicisme » imaginaire. Ceci (admet-il) est à la rigueur compréhensible, mais ce qui est inexcusable, c'est lorsque les auteurs ne distinguent pas, par un soulignement, ce qui est texte authentique pour le séparer de leur affabulation ». (Tome III, p. 236-237).

Ces quelques citations sont non seulement révélatrices de la méthode préconisée et suivie par M. de Lubicz, mais aussi de la profonde admiration que celui-ci professe pour la pensée religieuse des anciens Egyptiens. En ce sens, on peut dire qu'il est un défenseur sincère de cette pensée plus, vraisemblablement, qu'aucun de nous, égyptologues dits « orthodoxes ». Il est donc légitime de prêter attention à ses théories mais surtout de noter celles qui peuvent devenir une source féconde de recherches pour l'avenir.

Ses données générales sur le temple de Louqsor, par exemple, sont pleines d'enseignements : « La conception du temple pharaonique diffère complètement de la nôtre. Chaque temple est également consacré à un Principe divin mais il est entièrement adapté à la symbolique de ce Principe, tout en étant inséparable du Tout. Pour illustrer ces différences de conceptions architecturales on peut comparer les temples de Louqsor ou de Karnak avec le temple d'Edfou. Ce dernier est conçu comme un emboîtement de sept naos les uns dans les autres, tandis que le temple de Louqsor est conçu tout en longueur comme un enchaînement de phases d'une croissance. L'ensemble des temples pharaoniques, sur toute l'étendue de cet empire le long du Nil, se présente comme un enseignement global, et chaque temple comme un chapitre ou thème particulièrement développé ». (Tome III, p. 17). Ceci paraît indéniable, car « aucun temple pharaonique n'est la réplique exacte d'un autre... Toute construction, si simple soit-elle, a une âme parce qu'elle est un volume... Et l'édifice peut parler de toutes les façons, à travers le matériau, les fondations, le plan, l'élévation, la couverture, les lumières, l'orientation, sans oublier le site... Mais... savons-nous encore lire le message architectural ?... Que nous sachions tout lire est, en attendant, moins important que de savoir que tout y est dit et qu'ainsi nous pouvons apprendre

à approcher la pensée de ces Maîtres qui ont pu, et osé, élever un monument pareil ». (Tome III, p. 17-21).

Pour mieux saisir la définition du temple de Louxor, il suffit de songer à d'autres conceptions architecturales qui nous sont plus familières: « Aux Indes, la tradition du *Vastupurushamandala* - c'est-à-dire du plan du temple fondé sur l'Homme Cosmique - est encore vive. Les cathédrales du Moyen Age chrétien avaient le Christ en croix pour image modèle de l'édifice. Nous connaissons en Egypte au moins encore un temple disposé sur une figure humaine, mais, tandis que cette figure est représentée dans un « geste rituel », l'Homme du Temple de Louqsor est l'homme *naissant et grandissant*. Nous pensons qu'il n'existe nulle part ailleurs les vestiges d'un temple semblable. S'il ne s'agissait là que d'une curiosité architecturale, ou d'une fantaisie pieuse ou simplement respectueuse envers le principe royal, ceci ne présenterait ici aucun intérêt pour nous. Mais tous les temples initiatiques sont fondés sur le principe de l'Anthropocosme, c'est-à-dire « l'homme en tant qu'Univers », l'anthropomorphisation de la pensée divine, soit en sa totalité, soit dans l'une des fonctions cosmiques innées en l'homme, ultime produit de la Nature. Il s'agit là non seulement d'une symbolisation mais d'une doctrine-base pour toute la pensée ». (Tome I, p. 107).

Les trois volumes de M. de Lubicz sont la démonstration de cette affirmation que le temple de Louqsor représente l'homme royal naissant et grandissant. Cela suppose une étude minutieuse du canon égyptien appliqué à la personne royale telle qu'elle est figurée dans ce temple. D'où un examen préalable des bases mêmes du calcul pharaonique. Chez l'Egyptien, mathématique et théologie dépendent l'une de l'autre, de même que - dans un autre ordre d'idées - il n'y a pas séparation nette entre magie, religion et médecine. Nous ne devons donc pas aborder cette mathématique avec notre esprit algébrique. Il faudra notamment exclure les notions de zéro et d'infini comme étrangères au concept de l'Egyptien qui ne peut admettre ni une négation imaginaire ni l'inconnaissable. Il n'y a pour lui que « la Cause originelle et celle-ci vaut Un : l'Unique absolu contenant tout l'Univers... composé de *fractions* de cette Unité... Ainsi toute l'arithmologie pharaonique est fondée sur l'Unité et ses fractions, puis sur le retour à l'Unité ». De plus, chez l'Egyptien, toute pensée mathématique est géométrie, volume, nombres et proportions, c'est-à-dire, une chose essentiellement vivante, en état de perpétuel « devenir », pensée d'autant plus acceptable aujourd'hui que les dernières recherches de la science moderne nous ont révélé « que la substance atomique des corps est mouvante ». (Cf. tome I, p. 205-210).

Les Egyptiens nous ont laissé sur les parois de leurs temples et de leurs tombeaux, parfois aussi sur des fragments

de papyrus ce que nous sommes convenus d'appeler des graticulations ou mise en carré qui nous donnent la base du canon ou canevas-guide comme l'appelle M. de Lubicz, nous permettant d'étudier les proportions du corps humain. Ce canevas, aux époques classiques, c'est-à-dire depuis l'Ancien Empire jusqu'à la XXVI[e] dynastie, divise la hauteur totale de l'homme en 19 unités. Ce chiffre paraît quelque peu paradoxal si l'on songe à la coudée qui était la mesure utilisée par les vieux Egyptiens, coudée divisée en 28 doigts, multiple du nombre 7. L'absence de tout rapport entre ces deux nombres dissemblables que sont 7 et 19 ne peut naturellement avoir que des raisons symboliques. On sait que de tout temps les artistes ont cherché à déterminer les proportions idéales du corps humain dans un sens purement esthétique, que de leur côté les médecins ou anthropologues ont voulu définir le type humain, également idéal, mais non pas dans un sens en rapport avec le sentiment du beau mais dans un domaine purement scientifique, arrivant ainsi à déterminer à vrai dire plusieurs groupes humains ayant chacun un canon bien défini. L'étude du canon pharaonique révèle que chez les Egyptiens ce ne sont ni des raisons artistiques ni des raisons scientifiques ou médicales qui ont prévalu à l'établissement de ce canon. L'homme est mis en harmonie avec l'univers. Il est en quelque sorte l'image tangible du cosmos. L'homme parfait étant par définition le roi, c'est la représentation du roi sur les parois d'un temple ou d'un tombeau qui sera désormais, et nécessairement, le résumé de toutes les proportions fondamentales (cf. tome I, pp. 467-482; tome II, pl. LII à LXVII; tome III, pp. 207-211).

Sans vouloir entrer dans les détails, voici quelques constantes du canon royal: si l'on numérote les lignes de bas en haut, la 19[e] ligne passe exactement au vertex; la hauteur de la tête entre 7 ½ fois dans la hauteur totale; cette hauteur est divisée en deux parties égales par la symphyse du pubis; le rapport entre la hauteur du buste et la hauteur totale est de 1 à 1,9; si la hauteur totale du personnage debout est égale à 19, celle du buste du personnage assis est égale à 10 et la grande envergure correspond à deux fois la hauteur du buste, soit à 20; d'où il résulte que « la hauteur de l'homme sans calotte est à sa hauteur totale comme sa hauteur totale est à son envergure. Ce principe du moyen terme géométrique dirige les différentes positions: à genoux, assis et debout, et révèle le constant souci des anciens de penser en proportions et non en nombres figés. Ainsi le nombre 19 s'impose comme étant le nombre entier le plus proche des fonctions irrationnelles des proportions humaines ». (Tome I, p. 495). Les proportions du squelette humain telles qu'elles ont été établies par les moyennes anthropométriques correspondent exactement à celles du canon royal égyptien, et si l'on projette ce squelette sur le plan du temple de Louqsor, on se trouve devant des coïncidences pour le moins troublantes:

non seulement les mesures du squelette répondent à celles des différentes parties du temple, mais les représentations murales et les inscriptions, si on veut bien les interpréter d'une certaine manière, sont en corrélation avec les centres vitaux organiques. Pour reprendre les propres termes de M. de Lubicz, « le squelette n'a pas été fait pour le temple, le plan du temple a été établi d'après des mesures rigoureuses, l'étude biométrique de l'homme est faite par des médecins qui ne se soucient d'aucune loi de proportion. Or le corps humain, son squelette, la situation de ses centres vitaux et tous les points du temple de Louqsor, répondent à la décomposition harmonique, de sorte que l'homme et le temple sont superposables, ce qui montre la loi harmonique comme une loi universelle unifiant tout. Chaque partie du temple, chaque salle, a sa mesure particulière, et les personnages représentés sur les parois sont en relation intime avec le lieu où ils sont gravés ». (Tome I, p. 504). Par exemple, « en plaçant la plante des pieds au niveau du pylône, les genoux coïncident avec l'épais mur séparant le narthex de la nef. La crête iliaque qui correspond au niveau du nombril, situerait ce dernier au centre de la « cour du ventre » (transept), et l'inscription de l'architrave de la colonnade Est mentionne en ce point que « c'est ici le lieu de la naissance du roi où il passa son enfance et d'où il sortit couronné ». L'appendice xyphoïde (pointe du sternum) arrive à la dernière rangée de colonnes de la salle hypostyle, le *haty* (= le cœur). Les clavicules se superposent au mur épais séparant les deux premières salles hypostyles du « temple fermé » proprement dit... La tête occupe tous les sanctuaires. La salle de la barque se situe à la bouche : le Verbe créateur, d'après la tradition. Nous y trouvons effectivement la figuration de la grande « Ennéade » thébaine sur la paroi Ouest, et la représentation des Neter sur les parois Nord et Sud. Les yeux sont dans la salle... du cycle solaire, des douze heures du jour et des douze heures de nuit. Le soleil entre à l'Est dans sa barque du matin, et se couche à l'Ouest, dans sa barque du soir. Or, le soleil est appelé « l'œil de Râ » symbolisé par le faucon ». (Tome III, p. 59). Bien des lecteurs, je le crains, trouveront cet exposé trop schématique à leur gré. Je ne puis malheureusement reproduire in-extenso le texte de M. de Lubicz, texte dont la moindre omission risque de dénaturer la pensée de l'auteur. (Cf., entre autres, tome I, pp. 490-516, fig. 136 et 138; tome II, pl. XV; tome III, pp. 59-62). Toutefois il est indispensable de citer ici quelques passages de ses conclusions sur le canon humain ou royal et la leçon qu'il faut en tirer : « l'importance du canevas... ne se comprend que pour une pensée de caractère technique et géométrique. La pensée savante, c'est-à-dire le travail avec les éléments abstraits et imaginaires, s'éloigne de ces directives qu'offre le canevas. Celui-ci est une véritable architecture du nombre qui permet

d'y lire aussi bien les nombres que les plans et les volumes. Nous regardons cette grille en plan, mais les anciens la concevaient également dans l'espace... En nous souvenant que pour le sage pharaonique rien dans l'univers créé n'est absolu, on peut comprendre que toute sa logique est fondée sur l'alternance, le balancement constant des pôles de tout phénomène. Ceci conduit, en mathématique, à toujours rechercher la précision la plus approchée située entre un plus et un moins. Quitte à partir d'un balancement extrême, qui a pour résultat une conséquence absurde, ce penseur sait qu'en réduisant peu à peu l'amplitude, il peut atteindre toute précision désirée; il sait aussi que l'absolu n'est pas le milieu entre les deux extrêmes, mais qu'il est insituable entre ceux-ci. Son nom est le « Neter des Neter » que nous appelons Dieu unique. Ce principe apporte une extrême souplesse dans l'application du canon-base rigide. On ne se gênera pas pour faire une grille à unités rectangulaires à la place des unités carrées. On obéit aux nombres et non à la forme... Le principe de la grille n'est pas exclusivement pharaonique: il se trouve chez les Maya comme en Chine et au Japon, c'est-à-dire à chaque époque où une humanité plus sage a refusé de se laisser entraîner vers une pensée savante - ce que Babylone, par exemple, n'a pas su faire. Notre Occident, lointain héritier de cette déviation, traite volontiers de primitifs (et ceci dans un sens péjoratif) les peuples qui n'ont pas suivi ce chemin « savant ». Nous ne pouvons pas juger autrement puisque notre mentalité, formée par cette directive, nous a éloignés de la nature, en remplaçant son enseignement par l'imagination, et ceci à ce point que l'on doit aujourd'hui songer à adapter l'organisme humain aux exigences de la mécanique. Mais la nature est et reste la puissance la plus forte: c'est elle qui dominera en dernier ressort ». (Tome III, pp. 267-269). Revenons un instant à la projection du squelette sur le plan du temple de Louqsor (tome II, pl. XV). On remarquera aussitôt que la calotte crânienne dépasse le temple au-delà des sanctuaires. M. de Lubicz note avec justesse que « les figurations égyptiennes marquent avec soin - par un bandeau, une couronne, un diadème ou un joint - une ligne de démarcation du haut du crâne, en détachant ainsi la calotte crânienne. La tête est à considérer comme le « temple couvert », le sanctuaire du corps humain où tous les centres de commande sont réunis ». (Tome I, p. 641).

« La calotte crânienne comprend ces parties de l'encéphale qui permettent le jugement, le discernement cérébral. Elle peut être supprimée sans affecter les centres vitaux. L'homme naturel avec sa conscience « innée » subsiste, mais toute intervention de la conscience psychologique est supprimée: il obéit à la pensée cosmique sans que sa propre pensée puisse l'en détourner. Ceci est la signification symbolique de la suppression de la calotte crânienne... Nous retrou-

vons la même intention aux Indes et dans l'iconographie byzantine primitive, avec des figurations au crâne très aplati. La suppression de la calotte crânienne est volontaire. L'imposition du « bandeau royal » en Egypte, rite transmis à l'Occident et, sous des formes semblables, coutumier chez tous les peuples, trouve en Egypte pharaonique sa véritable signification ». (Tome I, p. 648).

Il est curieux de noter ici que chez beaucoup de peuples, et dans l'Islam en particulier, les simples d'esprit passent pour des saints, parce que, selon l'explication qu'un jour un fellah philosophe de Haute-Egypte me donnait, ce sont des êtres sans jugement personnel dont tous les actes et les paroles surtout, sont commandés par la divinité (en l'occurrence Allah) qui agit directement par leur intermédiaire sans qu'eux-mêmes puissent discerner les causes de leurs gestes.

Dans un autre domaine, celui des connaissances trigonométriques des constructeurs égyptiens, M. de Lubicz a pu faire des observations très instructives. En étudiant très minutieusement les angles des divers tabliers royaux (représentés comme un triangle dont les égyptologues avaient toujours remarqué l'étrangeté sans pouvoir en donner une explication valable), il est arrivé à la conviction ferme que « les fonctions géométriques des salles dans lesquelles sont représentés les tabliers se rapportent - comme pour les joints - à la fonction géométrique et vitale de ces tabliers, et guide la construction géométrique des panneaux et des surfaces des murs ». (Tome I, p. 518). Ceci nous donne une idée du « symbolisme » de M. de Lubicz, qui n'est pas une simple interprétation personnelle et fantaisiste des faits, mais des conclusions tirées d'un examen précis et objectif de données qui jusqu'ici avaient échappé à la sagacité des égyptologues (cf. tome I, pp. 517-529).

Des découvertes de ce genre sont très nombreuses dans le livre. Il ne peut être question de les citer toutes. Celles qui peut-être méritent le plus d'attention concernent les axes même du temple. L'examen des dallages et des fondations a révélé l'existence de plusieurs axes tracés sur le sol (tome I, fig. 151-152-153; tome II, pl. LXXXV). « Le temple est construit sur trois axes essentiels: 1° l'axe d'Amon, gravé sur le dallage de grès du sanctuaire de la barque et que nous avons appelé l'axe occulte du temple; 2° l'axe de Mout, ou géométrique, joue le rôle d'axe médian et subit plusieurs déviations essentielles au cours des différents états de l'évolution du temple; 3° l'axe de Khonsou, ou des mesures, également gravé au sol sous le naos de la barque. Nous avons affaire à un temple vivant, et rien en lui ne peut ni ne doit être une rigidité qui est cadavérique. Les axes sont, de ce fait, précis quant à l'orientation sur le globe terrestre par rapport à ses aspects avec le ciel, mais ils ont toujours également un complément qui fixe une oscillation, de même que les murs obéissent aux axes tout en gardant, par des

nuances, leur nombre propre. Il ne faut pas voir ici des imprécisions, parce que tout mouvement, toute vibration sont justifiés. C'est cette construction sur trois axes qui donne le « mouvement » à toute l'architecture, créant ainsi cet « état vivant » dont nous avons parlé. Chacun de ces axes, a, en plus de son sens mystique, un sens positif en rapport avec celui-ci. Chaque mur du temple couvert est construit sur l'un ou l'autre des trois axes. Ainsi chaque mur et son inscription doivent être étudiés suivant l'axe qui le commande. Il n'y a ni malfaçon ni incohérence dans l'architecture du temple, comme pourraient le laisser croire ces salles aux angles aigus et obtus, ou ces colonnades sans parallélisme. Et même si l'on ne veut pas accorder foi aux raisons que nous donnons ici à qui veut les entendre, il n'en reste pas moins le fait positif, que dans le temple de Louqsor, les murs obéissent à une loi propre à chacun des trois axes gravés sur la plateforme et facilement contrôlables » (tome III, p. 298). Ces affirmations, dont on peut facilement vérifier le bien fondé, prennent plus de poids encore aux yeux des sceptiques si on lit la description détaillée du procédé technique du relevé des plans et des inscriptions et représentations murales que nous donne l'auteur dans les pages 293-296 de son tome III. Ceux qui, comme nous, ont assisté à ces relevés sur place faits minutieusement par Clément Robichon et Lucie Lamy savent à quel point le moindre détail a été l'objet de nombreuses vérifications avant d'avoir été livré à la publication. Mais il ne suffit pas de constater le fait, il faut aussi en comprendre le sens profond, et je ne puis ici résister à la tentation de mettre sous les yeux du lecteur cette page d'une grande envolée lyrique sur « le mouvement, symbole de vie », que M. de Lubicz nous offre en guise de conclusion à son étude des axes du temple :

« L'œil ne remarque que difficilement les variations de la construction, il ne reste qu'une impression d'équilibre et de sérénité, mais tout est vibrant comme peut l'être un son qui résonne et continue à vibrer en nous, même quand l'oreille ne l'entend plus. Alors, dans ce milieu tout semble possible. Mais quand, revenus dans notre monde trépidant - pour rien - noyé dans sa seule préoccupation utilitaire, et malheureusement de plus en plus amorale, on considère comme invraisemblables toutes les subtilités déployées dans cette architecture sacrée. Et nous avons dû tout mesurer et contrôler pour prouver que ces choses sont vraies et non imaginées. Nous pouvons seulement prouver que ces mouvements ont un sens logique et, ce faisant, nous ramenons la Vie à une notion rigide, cadavérique, alors que le but du temple est d'élever l'être vers l'Etre qui anime tout. Les anciens visiteurs de l'Egypte pouvaient dire que ce peuple était le plus religieux du monde, ceci doit être vrai quand nous-mêmes, aujourd'hui, au milieu des ruines - de ce qui est périssable -, nous sommes encore émus par l'atmosphère

qui y règne. Et pourtant les murs et les colonnes sont maintenant vides des couleurs rutilantes qui les illuminaient, vides des lames d'argent et d'or repoussés qui ornaient certains bas-reliefs; le sol du sanctuaire de la barque est vide des lames d'argent vierge qui le recouvraient, les portes sont vides des battants de bois précieux bardés de bronze, d'or et d'argent, et des pierres précieuses qui les ornaient. Le sanctuaire d'Amon est vide de sa statue « d'or nouveau », l'espace est vide du parfum des résines secrètes qui élargissent le cœur... Mais au-delà de l'oreille, en celui qui sait écouter, vibrent encore les litanies dont la magie a imprégné les pierres, et qui y restera jusqu'à leur décomposition en poussière. Et nous ne pouvons plus croire que cela fut vrai... Ainsi l'avait déjà prophétisé le Pseudo-Apulée, Asclepius : « un temps viendra où il apparaîtra que c'est en vain que les Egyptiens ont servi la divinité avec piété et avec zèle... car, de la terre la divinité retournera au ciel et l'Egypte sera livrée à l'abandon; le pays qui fut le siège de la religion ne sera plus le séjour des dieux... O Egypte, Egypte, il ne subsistera de tes croyances que des fables, qui paraîtront incroyables aux générations futures, et il ne restera que des mots sur les pierres qui racontent tes actes de piété ! » (Tome III, pp. 328-329).

Les sondages ont révélé non seulement le tracé des axes du temple sur les blocs de soubassement, mais l'existence d'un temple antérieur à celui d'Aménophis III, temple dont les blocs ont été remployés dans les fondations. De ce temple, qui remonte au règne de Thoutmès III, il subsiste encore le célèbre reposoir des barques au pied du pylône dans la première cour construite par Ramsès II. Le temple actuel, œuvre d'Aménophis III, s'est développé durant toute la période pharaonique jusqu'au règne des Nectanebos de la XXX^{e} dynastie. Sous Alexandre et Philippe Arrhidée, le sanctuaire a subi une complète modification. Avec les Romains, le temple est entouré d'une double muraille qui le transforme en une véritable forteresse (tome II, pl. XXV). La description de ces diverses transformations intéressera particulièrement les égyptologues (tome III, pp. 85-97).

Passons maintenant à la signification de certains éléments dont l'importance avait été méconnue jusqu'ici: celle, par exemple, « des joints de pierre, coupant les inscriptions figurées et les signes hiéroglyphiques d'une façon déconcertante à première vue. La simplification et la solidité auraient dû inciter les constructeurs à assembler des blocs taillés régulièrement, tandis que nous constatons des dissemblances importantes dans la grandeur des blocs (qui vont d'une masse de 100 à 200 kg. jusqu'à plus d'une tonne) et qui présentent quelquefois des faces latérales coupées en biais ou portant des encoches, des « décrochements », compliquant énormément le travail d'assemblage. On a voulu voir dans ces irrégularités l'intention de donner à ces murs, de 8 mètres

et plus de hauteur, une plus grande résistance aux vibrations telluriques. Si tel est le cas on ne comprend plus pourquoi l'on prend souvent pour assises de ces masses de grès des pierres calcaires bien plus friables. A ceci s'ajoute la constatation de rangées de blocs de grès taillés en délit, ce qui diminue la résistance à la poussée verticale. D'autre part, l'ensemble de la construction du temple de Louqsor (comme dans beaucoup d'autres monuments) nous donne l'impression que les constructeurs se souciaient fort peu du poids des masses de pierres à manier, ce qui nous permet d'affirmer que ce problème n'étant pas un obstacle, rien n'empêchait l'architecte de construire ses murs avec des blocs de surface suffisante pour permettre la sculpture des panneaux, sans troubler les figurations par des joints disgracieux... Nous ne devons pas oublier... qu'à l'époque vive du temple, ces joints étaient invisibles, recouverts de couleur et souvent de lames d'argent ou d'or repoussés. Les joints... prennent donc... un caractère de symbolisme magique, créant nécessairement, dans un sens spirituel, une ambiance de réalité cosmique, étrangement troublante pour le visiteur. Le joint entre deux pierres lie autant qu'il sépare, et, de toute façon, il souligne ». (Tome I. pp. 655-656). M. de Lubicz distingue trois catégories de joints : « a) joints de correspondance, qui mettent en rapport physiologique les parties du corps humain ; b) joints de situation, qui indiquent dans chaque personnage la correspondance entre telle partie du corps et telle partie du temple (figurant le corps humain) ; c) joints conducteurs, qui guident la lecture de certaines formules rituelles, éclairant ainsi leur intention ». (Tome I, p. 657). Après avoir analysé de multiples exemples, il aboutit à l'affirmation « que chaque pierre des murs du temple est taillée selon des mesures prévues, de même le lit de la pierre est choisi en connaissance exacte du tableau qui y sera tracé, les joints étant situés de façon à couper, avec intention, tête, pieds, mains, attributs, etc. Tout cela fait partie de l'écriture hiéroglyphique. L'épigraphie seule ne révèlera jamais l'enseignement secret des Sages. Il faut apprendre à *lire les images* » (tome III, p. 99). Pour illustrer un cas indéniable de *correspondance*, l'auteur signale, dans la salle qui correspondrait à la gorge, la suppression systématique de toutes les barbes royales qui furent rasées, puis replâtrées, puis refaites, marquant ainsi deux transformations successives du bas-relief initial (tome I, p. 671 ; tome III, p. 123).

Il y a aussi ce que l'auteur appelle les pièces de situation. « On attribue trop facilement à des réparations d'erreurs de sculpture, les « petits morceaux de pierre » encastrés dans certains blocs. L'erreur consiste à interpréter ainsi ce fait. Chaque pierre a une valeur et une signification. Nous avons trouvé un grand nombre de ces « clés » posées obligatoirement lors de l'assemblage de constructions : certaines clés présentent en effet des tailles si particulières qu'elles

n'ont pas pu être placées à un autre moment... Ces pièces sont à lire en tenant compte du lieu du temple où se situe le bas-relief sur lequel elles sont encastrées, des joints verticaux et horizontaux coupant le personnage, de ses attributs, de son couronnement et de ses gestes » (tome III, p. 124). Il y a les pièces-semence : ce sont des fragments d'un bas-relief antérieur remployés dans le bas-relief nouveau dont ils sont en quelque sorte le germe. Il ne faut pas les interpréter comme des raccommodages mais comme des éléments ayant un caractère symbolique (tome II, pl. XXXIII ; tome III, pp. 126-127). Il y a enfin le cas plus subtil des blocs insérés. « C'est, dit l'auteur, en relevant les dimensions de chaque pierre du temple couvert de Louqsor que notre attention a été attirée par certains blocs insérés dans les murs. Ces blocs étaient parfaitement polis, et taillés suivant un certain biais caractéristique rappelant à priori le fruit d'un pylône. La face taillée en biais est englobée dans l'épaisseur du mur, mais en suivant le joint nous avons pu, à l'aide d'un rapporteur angulaire à niveau, relever l'angle par rapport à l'horizontale vraie. D'autre part, des fils verticaux tendus sur les parois ont permis de vérifier la lecture angulaire, par mensuration et calcul du fruit. Or, beaucoup de ces pierres biaises se trouvent remployées dans le temple couvert de Louqsor, notamment dans les portes ou dans certaines parois sur lesquelles elles évoquent l'idée de « passage ». Leur emploi le plus caractéristique se trouve dans le mur séparant la salle de la barque d'Amon de la salle dite du couronnement. Dans tout ce mur il y a seulement trois blocs en transparence, c'est-à-dire traversant la totalité de l'épaisseur du mur et reliant ainsi ces deux salles... C'est alors que le travail fut entrepris de déterminer les dimensions et le fruit du pylône de Louqsor afin de les comparer avec ceux des pierres de remploi... L'analogie angulaire entre les pierres de remploi et le pylône permet de supposer que ces pierres ont appartenu à un pylône analogue, antérieur à Amenhotep III, et leur disposition dans le mur se faisant vis-à-vis à une certaine distance, suggère de prolonger la ligne de leur fruit ». (Tome III, pp. 264-265).

L'examen du dallage, notamment dans la partie couverte du temple, conduit également à d'étranges révélations. Ce dallage est fait de morceaux si disparates que l'on ne peut supposer que ce soit purement fortuit. Un relevé consciencieux de cette sorte de mosaïque montre que nous avons affaire là à un profil humain sans la calotte crânienne (tome II, pl. XXXIV, XXXVI et XXXVII ; tome III p. 130). « Si, dit M. de Lubicz, l'intention des Egyptiens fut réellement de tracer dans le dallage une tête humaine, les portes et ouvertures doivent correspondre avec les conduits intérieurs et extérieurs de la tête. Or, en étudiant la figure représentant une coupe sagitale de la tête montrant la situation des organes centraux (tome II, pl. XXXVIII), on constate que toutes les

ouvertures se retrouvent dans le plan du dallage, si l'on tient compte que ce plan montre des coupes superposées et doit résumer d'une part les coupes des différents plans du volume que représente la tête, mais également ce qu'est celle-ci projetée vue de face. Nous avons ainsi la synthèse d'une tête humaine dans la construction. Dans ces conditions, les salles et les ouvertures prennent un sens extraordinaire... La calotte crânienne ne figure pas dans l'image de la tête du temple couvert, qui s'arrête à la hauteur normale du bandeau pharaonique avec la façade du mur sud. Nous avons donc affaire à l'homme adamique, à l'intelligence divine, avant la chute, (la naissance) dans la nature, c'est-à-dire l'Idée de l'Homme ». (Tome I, pp. 661 et suivantes).

La salle hypostyle se trouve à hauteur du thorax, c'est-à-dire, des seins de l'homme, et les colonnes ici ont pour base des socles qui laissent déborder la pierre sous forme de croissants (tome II, pl. XLIV). On croyait autrefois qu'il s'agissait d'un simple déplacement de ces colonnes mais une base de colonne semblable trouvée intacte au temple de Montou à Karnak permet aujourd'hui d'affirmer que ces croissants étaient intentionnels. Si l'on songe aux plis en forme de croissants marqués sous les seins de certaines statues de reine, on doit reconnaître qu'il y a un rapport évident entre le caractère lunaire des bases des colonnes de la salle hypostyle de Louqsor et le sein nourricier, comme il y a rapport entre le sein nourricier et la vache céleste. La salle hypostyle corespond donc au *haty*, terme que nous traduisons communément par cœur et qui en fait est le lieu de la respiration et du battement du cœur et c'est ce lieu qui a été choisi par les Egyptiens pour y inscrire le texte de consécration du temple, texte qu'ils appellent « donner la maison à son maître » (tome III, pp. 167-168). Pour bien comprendre ce texte extrêmement concis, il faut se remémorer les différentes étapes du rituel de fondation des temples égyptiens. C'est le roi qui préside à toutes les opérations, aidé par la déesse Séchat, déesse des annales et gardienne des livres sacrés rédigés, disent les textes mythologiques égyptiens, par le dieu Thot lui-même. La première phase consiste à déterminer l'emplacement du temple au moyen de piquets. Ensuite le roi, avec son hoyau, creuse une tranchée qui doit descendre jusqu'au niveau d'infiltration des eaux du Nil. En effet, « c'est l'eau qui servait de niveau de référence pour la construction du temple. Ceci explique le nivellement surprenant de certains monuments, comme par exemple la base du premier pylône de Karnak qui, sur une longueur de 112 mètres environ, est rigoureusement horizontale et n'accuse pas un centimètre d'écart » (tome III, p. 163). Ensuite cette tranchée est remplie de sable fin, sable sur lequel vont être posées les premières assises des fondations. Comme, à l'origine, les monuments étaient construits en briques, le roi fait le geste de mouler les briques du temple. Il fait même le geste

d'offrir à la divinité, à laquelle sera consacré le temple, de toutes petites briques dont on a d'ailleurs trouvé des spécimens dans les fondations; c'est ce que nous appelons les dépôts de fondation, et le rituel consacré aux dépôts de fondation est naturellement une phase essentielle de tout le rituel du temple. Le monument construit, le roi brûle de l'encens tout autour de l'édifice et ensuite fait le geste de « donner la maison à son maître ». C'est, en d'autres termes, la consécration du temple. « A cela s'ajoute certaines purifications et ablutions, ainsi que la « course rituelle ». A Soleb (Nubie), dans un temple d'Amenhotep III, le roi frappe douze fois la porte du sanctuaire, puis il apporte le feu dans le temple et purifie le naos « en l'éclairant par quatre fois avec une lampe allumée au feu sacré » (tome III, p. 161). Voilà l'essentiel du rituel de fondation des temples et voilà pourquoi il est légitime de trouver le texte de consécration dans le *haty* du temple, où, pour reprendre l'expression même de M. de Lubicz, « se fait la jonction, à travers la respiration, de l'esprit avec le corps », en d'autres termes, « le lieu de la seconde animation par le souffle, la naissance à ce monde » (cf. tome III, pp. 159-167).

On sait que les statues royales représentent le pharaon debout ou assis les pieds posés sur 9 arcs symbolisant les pays étrangers. Bien avant que des travaux de déblaiement aient été entrepris aux abords du temple de Louqsor, M. de Lubicz, persuadé que ce temple est la projection sur le sol du corps humain et que les deux môles du pylône sont à l'emplacement des pieds de l'homme, prédisait que devant le pylône on devait retrouver un monument dont la forme devait rappeler celle de l'arc. Quelle n'a pas été la surprise générale lorsque les fouilles du service des Antiquités ayant dégagé le parvis du temple, on s'est aperçu que ce parvis était entouré d'une enceinte en 9 tronçons dont « la construction est faite de telle sorte qu'en plan et en façade le dessin de courbes concaves, alternant avec des pans droits ou légèrement convexes, est nettement visible », ce qui donne exactement l'aspect des arcs égyptiens (cf. tome II, pl. XLVII, XLVIII et XLIX; tome III, pp. 185-187).

Il y aurait aussi d'intéressantes conclusions, pour le symbolisme, à tirer des représentations extérieures du pylône et notamment de cette partie de la bataille de Kadesh gravée sur le môle ouest, où deux scènes importantes ont subi des modifications significatives: « 1° le roi tirant à l'arc et monté sur un char est supprimé et remplacé par le camp des Egyptiens, délimité par des boucliers dressés les uns à côté des autres, formant muraille de forteresse en un vaste rectangle au milieu duquel se dresse la tente royale. Ainsi ce qui était mobile est arrêté: le camp. - 2° le roi assis, tourné vers l'Ouest, est remplacé par le roi que l'on voit actuellement, assis sur un trône que l'on dit être d'or, et regardant vers l'Est... Le caractère de croisement, plus exactement de

rencontre et d'inversion, est typique dans tout le bas-relief ». Il n'est évidemment pas fortuit (cf. tome III, pp. 338-343).

Pour l'interprétation des scènes sculptées sur les parois du temple, M. de Lubicz cherche davantage un sens spirituel qu'un simple fait humain. De même que la bataille de Kadesh, événement historique, devient à ses yeux, symboliquement, le combat de la lumière contre les ténèbres, de même dans la scène dite de la théogamie, figurée dans le sanctuaire appelé salle de la naissance divine du pharaon, il voit l'incarnation du Verbe (cf. tome I, pp. 675-676).

Dans ce domaine de l'explication des représentations murales, un fait indéniable observé par M. de Lubicz, à qui revient entièrement le mérite de la découverte, c'est la « transparence » des murs et la « transposition » des scènes. Autrement dit, « la lecture d'une paroi (image et texte) reste absolument imparfaite sans le complément donné sur la paroi opposée du même mur ». (Voir, pour plus de détails, tome III, pp. 365-373; quelques exemples patents: tome I, pp. 664-665, 681-682).

Il me reste à relever quelques cas typiques de symbolisme qui m'ont frappé au cours de la lecture du *Temple de l'Homme*. Et tout d'abord le symbolisme des fondations. Il y a lieu de distinguer ici quatre types de temples: 1° le temple construit sur le sol vierge ou une butte naturelle; 2° le temple construit sur une plateforme faite des blocs de remploi d'un temple antérieur, blocs choisis et placés là à dessein, qui servent de semence au nouveau temple ; 3° le temple construit sur une telle plateforme mais dont les pierres sont placées dans une sorte de cuve atteignant le niveau d'infiltration des eaux, cuve qui « joue le rôle de vase contenant la racine d'où va jaillir le nouveau temple en croissance définitive venant de la semence déposée en ce lieu »; 4° le temple spéos creusé dans la roche qui lui sert de matrice (cf. tome III, pp. 355-358). Dans la construction même, il y a des murs massifs et des murs creux, ce qui doit nécessairement avoir un sens (tome III, p. 359). Les pierres sont généralement liées entre elles par des pièces que nous appelons queues d'aronde en bois ou en métal. Dans certains cas, ces queues d'aronde existent réellement; dans d'autres, elles sont purement fictives, et M. de Lubicz note avec justesse: « la queue d'aronde est communément regardée comme un lien renforçant l'adhésion de deux blocs de pierre. Or, étant donné le nombre considérable d'anomalies qu'elles présentent, les queues d'aronde ne peuvent en aucun cas remplir ce but. Leur signification ne peut donc être que symbolique: quand par exemple la queue d'aronde lie deux blocs portant des figurations où l'on voit les mains se lier, ou, dans d'autres cas, lorsque ces entailles sont creusées seulement dans un des blocs et indiquées sur le bloc voisin, quand le symbolisme de la figuration marque un appel d'unifi-

cation mais qui n'est pas encore accompli » (cf. tome III, pp. 359-363).

Voici quelques autres explications symbolistes. Je cite textuellement : « la puissance qui domine en la nature est, au temple de Louqsor, symbolisée par le *Kamoutef*. De rien Dieu créa le monde, est-il dit. « Dieu » une abstraction, « rien » une négation : ceci fait beaucoup *d'absences* pour créer le monde. Nous nous contentons volontiers de mots abstraits et ceci nous invite à leur attribuer un sens concret. Les anciens sont symbolistes, et se servent des faits naturels et vivants pour évoquer la fonction de l'inexprimable. Le *Kamoutef* en est un exemple. A la place du nombril, l'attache maternelle, on situe son phallus ; on lui refuse une naissance naturelle, mais on remplace la féminité réceptive par la masculinité séminale, active. C'est l'androgynat adamique, le premier être vivant qui doit nécessairement avoir en lui les deux natures... » (tome III, p. 269). « Il est très important de remarquer que les personnages créés par le Verbe divin et non procréés par la femme, n'ont pas de nombril. Par exemple Toum, issu de l'océan primordial, qui dit s'être créé par lui-même, n'a pas de nombril » (tome III, p. 344). Pour le symbolisme des mains, on lit ceci : « les bras gauche et droit sont parfois représentés, suivant l'intention, avec deux mains gauches ou deux mains droites. La gauche reçoit, la droite donne... Dans d'autres cas le bras gauche sera terminé par une main droite, ou vice versa... L'inversion des mains n'est pas seulement motivée par l'orientation des gestes : on combine donner et recevoir, ou recevoir et donner » (tome III, p. 345). « Le fait d'accorder un sens fonctionnel à chaque main revient à situer des orientations dans le corps humain parallèlement à celles de la terre... Le peuple pharaonique confond gauche et Est en un seul mot qui désigne Est, comme le côté droit est désigné comme l'Ouest... L'observance canonique des orientations dans les gestes : gauche-droite, Est-Ouest, Nord-Sud, prouve que les anciens identifiaient l'humain avec la terre, enfant du soleil... En physique comme en métaphysique, le geste rituel de donner et recevoir a signification cosmique donnant à l'offrande et au sacrifice une valeur qui dépasse de loin la seule intention morale » (tome III, pp. 348-351). « Le corps humain est parcouru et entouré de flux énergétiques, les vrais canaux de la vie, les artères vitales, *mtw*, dont parlent les anciens et que nos physiologues confondent avec les canaux du sang. Il est indispensable de noter ceci pour interpréter les correspondances et orientations que la figuration du temple pharaonique nous indique par les joints des pierres. Le principe universel du croisement (la croix) s'applique à travers toute la pensée pharaonique. Il est la clé vitale pour tout ce qui paraît dans l'univers... C'est dans cet esprit qu'il faut regarder l'écriture architecturale du temple... Le croisement qui se transcrit figurativement par X, en reflet du miroir, en croisement des sceptres

du pharaon momifié, est, en réalité, une fonction spirituelle... C'est ce mystérieux miroir qui, vertical, renverse droite et gauche, puis, horizontal, renverse haut et bas, que l'Egypte pharaonique, dans un état de conscience supérieure, manie en toutes ces œuvres... C'est la loi à laquelle obéit toute la pensée pharaonique : ce qui est en bas (semence) doit monter (nouvelle semence principe), pour être renversé en bas (nouvelle semence active). L'affirmation que la terre est à l'image du ciel, n'est pas seulement un renversement mais également un croisement » (tome I, pp. 699-700). Parmi les attributs que tiennent en main rois et dieux il y a le sceptre *ouas*. « Ce bâton est terminé en bas par une petite fourche et en haut par une courte branche placée en biais. On s'est toujours demandé d'où venait ce symbole. J'ai prétendu, dit M. de Lubicz, qu'il s'agissait d'une branche végétale : tige sortie d'un tronc ou d'une plus grosse branche, et se divisant en deux nouvelles branches. Il s'agit ainsi de la poussée de la sève (les eaux primordiales) subissant l'impulsion de la division, origine de toute végétation. Cette explication fut plus tard confirmée par l'un des sceptres *ouas* trouvé dans la tombe de Toutankhamon, formé d'une branche naturelle telle qu'elle fut coupée de l'arbre, et entièrement recouverte d'une feuille d'or pur. On ne peut mieux affirmer la volonté de donner caractère sacré à ce symbole ». (Tome III, pp. 371-372). Il y aurait encore à parler du symbolisme du tissu et du tissage (tome I, pp. 682 et suiv.), de celui de l'uræus royal (tome I, pp. 685-687), ainsi que de l'analyse détaillée des scènes de théogamie (tome III, pp. 375 et suiv.) ; mais nous ne pouvons malheureusement tout mentionner ici.

Venons-en maintenant aux conclusions. Ici encore, je me bornerai à condenser, à coups de références, la pensée de M. Schwaller de Lubicz.

L'étude approfondie des textes, des images et de toutes les pierres du temple nous révèle que si nous désirons comprendre l'enseignement que les anciens Egyptiens ont voulu nous transmettre, il faut nécessairement que nous pensions comme eux et avec eux. « En opposition avec ce que nous pourrions croire en les voyant si profondément religieux, les sages pharaoniques ne s'embarrassent d'aucun préjugé. Il n'existe pas pour eux d'opposition d'un état spirituel avec un état matériel-corporel, ni d'abstraction opposée au concret. Ce sont là des illusions mentales... Il n'y a pour ces sages que des états de conscience : ce qui est pour nous transcendance est pour eux un état préhensible par un état plus élargi de la connaissance et non une puissance ex-machina. Tout est Un, et en l'Un absolu est Tout. Ce qui pour nos physiciens est l'onde et la vibration, n'est pour les sages nullement limité à la matière corporelle, mais est la définition de tout ce qui est sensible à nos cinq sens physiques et compréhensible pour notre intelligence,

limitée aux fonctions cérébrales. Ainsi tout l'univers est vivant et tout phénomène de la vie comporte un élément concret de l'alternance et un élément énergétique de la nature de cette concrétisation. L'aspect concret est préhensible pour le concept cérébral, l'aspect énergétique est préhensible pour l'autre état de la conscience qui est l'intelligence du cœur, source de l'intuition. L'ésotérisme est la connaissance de cet état interne qui motive l'alternance et que la pensée rationnelle ne peut pas saisir, d'où la conclusion que ce qui est rationnel n'est pas - et ne peut pas être - réel » (tome I, pp. 719-720).

Debout sur le parvis du temple, anxieux de gravir le seuil et de pénétrer les secrets que cache cet immense pylône aux deux ailes, l'auteur nous livre quelques méditations. « C'est ici, dit-il, le domaine de la recherche du bon chemin au milieu du chaos des possibilités. Trois routes s'offrent à nous : la foi en l'affirmation traditionnelle, la philosophie et ses multiples essais, la science et son progrès cahoteux. Les moyens dont nous disposons sont l'inspiration et l'intuition, la pensée raisonnée et l'expérience. L'inspiration et l'intuition sont personnelles, la pensée raisonnée demande confirmation par l'expérience, et l'expérience montre des faits isolés, sans lien vital entre eux... L'affirmation traditionnelle nous parle d'une création : l'homme est ici parce que créé tel, sorti d'une volonté à l'image de cette volonté. C'est l'univers-homme, parce que c'est l'homme qui regarde et questionne. La philosophie analyse le problème et oublie que les moyens dont elle se sert ne peuvent révéler qu'eux-mêmes : la pensée ne peut pas expliquer la pensée, sinon ce serait une création. La science expérimente sur des faits et ne peut que soustraire et décomposer les données finies. C'est une analyse des composés. Elle trouve finalement une énergie, qui, pour elle, ne peut être encore que quelque chose. Ce n'est pas une réponse » (tome I, pp. 737-738).

Puis, tel un disciple admis à l'initiation, il passe la porte, clé de toute mesure, traverse en silence la cour de Ramsès II, qu'il nomme le narthex, ensuite la nef ou grande colonnade, qu'il considère comme « le chemin des sept doubles étapes de la passion : croire et douter, monter et descendre, lumière de l'intellect et ombre de la compréhension, joie de la libération et tristesse de la prison du corps, espoir du mariage mystique et désespoir de l'amour mortel ». Il rappelle qu'ici la barque d'Amon est représentée sept fois faisant la procession de Karnak vers le tabernacle de Louqsor. La septième épreuve vaincue, le disciple est introduit dans le vaisseau du temple, c'est-à-dire dans la grande cour d'Aménophis III, mais il aura encore à se recueillir dans le péristyle et dans le cœur, le *haty,* du temple, autrement dit la salle hypostyle, avant qu'il ne puisse entrer enfin dans le temple couvert. C'est là qu'il reçoit l'onction et devient roi, symbole de l'homme universel immortel. Quant au sanctuaire, il est le

lieu où se trouve l'autel du sacrifice et où s'accomplit le mystère de la formulation du Verbe. Voilà, très rapidement esquissé, le temple mystique tel qu'il est présenté par M. de Lubicz (cf. tome I, pp. 740-747).

Le temple égyptien est donc l'image de l'univers. Mais « l'homme est le temple où s'accomplit le mystère de tous les jours, le lieu du combat des antagonismes essentiels, et, à cause de celà, il est également le lieu de la révélation de la lumière sans ombre. Ceci est l'âme de l'enseignement pharaonique... Cet enseignement nous dit que la proportion scinde les éléments et les fait paraître en 4 et 7 tons de cette simultanéité qu'est le bruissement des sistres, le Verbe du monde. Il nous dit : séparer l'esprit du corps est religion de mort. Séparer et scinder c'est descendre en la matière passagère, c'est s'éloigner de la source animatrice du tout. Ne pas séparer est amour pur... » (tome III, p. 389).

Il me semble avoir résumé aussi objectivement que possible les idées maîtresses exprimées par M. Schwaller de Lubicz dans son gros ouvrage. Et multipliant les citations, je crois avoir couru le moins de risques possible pour déformer sa pensée bien que, en ne prenant souvent qu'une phrase dans tout un chapitre, on défigure davantage une thèse que si on la résumait à sa manière. Si le lecteur critique s'aperçoit de quelque incohérence dans mon exposé, qu'il veuille bien l'attribuer non à l'auteur du livre mais à moi-même. Ceci dit, quelle doit ou peut être l'attitude de l'égyptologue devant une telle profusion d'idées ? Une politique de circonspection serait naturellement commode mais sans doute aussi stérile. Une approbation sans réserve ne serait pas non plus moins dangereuse parce que bien des éléments, surtout dans le domaine mathématique, échappent certainement à la plupart des archéologues et des philologues. Pour que la contribution de M. de Lubicz à l'égyptologie soit génératrice d'idées nouvelles ou inspiratrice de nouvelles méthodes de travail, il faut que chacun de nous dans la petite sphère de sa spécialité, ait le courage de vérifier les éléments qui lui sont le plus familiers, qu'il contrôle au besoin sur place les assertions de M. de Lubicz et qu'il recherche des points de comparaison dans d'autres monuments, qu'il fasse appel sans fausse honte à d'autres collègues ou à des techniciens qui puissent l'éclairer sur les domaines qui lui sont restés fermés jusque là, que surtout il ne rejette pas à priori comme invraisemblable tout ce qui dépasse son entendement. C'est à ce titre seulement que l'œuvre de M. de Lubicz, si elle est valable, sera féconde. Notre article, qui est plus qu'un compte rendu, n'a d'autre mission que d'orienter le lecteur curieux et de lui désigner les pages où il peut trouver les renseignements qui l'intéressent. Une chose, de toute façon, restera du monumental ouvrage de

M. de Lubicz, c'est que désormais, que l'on admette en bloc sa thèse ou que l'on ne l'admette point du tout, il faudra interpréter de façon plus spiritualiste que matérialiste les indices architecturaux que l'on aperçoit dans les temples égyptiens, indices qui restent sans solution et qui paraissent illogiques ou tout simplement fortuits. L'avenir seul nous dira si l'auteur du *Temple de l'Homme* doit être considéré comme un prophète ou un pionnier.

ARPAG MEKHITARIAN.

ENTRETIEN AVEC MATILA GHYKA

SUR

LES MATHÉMATIQUES PHARAONIQUES

La structure et la signification du temple égyptien s'ouvrent sur des données mathématiques dont R.-A. Schwaller de Lubicz fait une étude approfondie. On rejoint ici la science de Pythagore, ou plutôt on en retrouve la source, puisque le Grec a reçu de l'Egypte son éducation sur ce point.

Les mathématiques pythagoriciennes sont un domaine dont le Prince Matila Ghyka a de nos jours renouvelé l'examen, par des ouvrages comme Le Nombre d'Or *et* Philosophie et Mystique du Nombre. *Nous lui avons demandé, par le truchement d'un de nos amis, de préciser sa position quant aux mathématiques de l'architecture pharaonique. Cet ami, qui a pris le nom de Pythéas, n'a pas été délégué par les* Cahiers *auprès de Matila Ghyka en raison de sa compétence scientifique. Disons plutôt que son ingénuité à l'égard des mathématiques nous a paru le qualifier pour un commencement d'initiation auquel aspirent beaucoup de lettrés de son espèce. Voici l'entretien qu'il a eu avec le Prince Ghyka, sur le seuil d'un sanctuaire où la lumière de Louqsor laisse passer les ombres de Pythagore et de Platon.*

Pythéas. — Les mathématiques occupent dans le livre de M. de Lubicz une place considérable. On ne saurait s'en étonner, puisqu'il s'agit d'architecture. Je sais bien que la construction d'une voûte, par exemple, ou d'une arche de pierre n'est même pas concevable sans que certains problèmes de mathématiques aient été résolus. Mais les vastes chapitres consacrés par M. de Lubicz aux mathématiques pharaoniques nous font, même à première vue, apercevoir tout autre chose.

MATILA GHYKA. — Tout autre chose en effet. L'auteur d'un livre sur la géométrie dans l'art égyptien, Mlle Elsie Kielland, a donné à cette géométrie des architectes et des sculpteurs dans l'ancienne Egypte le nom de *géométrie sacrée*. Retenons cette formule qui, chez M. de Lubicz, est pour le moins implicite. Voyez par exemple le passage où il dit : « Le Temple devient sacré s'il est conçu en Connaissance à tous les points de vue, qu'il s'agisse des proportions et des nombres, des axes et des orientations, du choix des matériaux, de l'harmonie des figurations, des couleurs, lumières, etc. C'est cette synthèse harmonieuse qui fait le Temple ».

PYTHÉAS. — Nous voilà en pleine synthèse, en effet, telle que M. de Lubicz la requiert à bon droit, si l'on veut être fidèle à l'esprit qui a conçu les temples égyptiens. Cependant, c'est des mathématiques que j'aimerais vous entendre parler : non certes pour les isoler de cette synthèse que rien ne doit dissocier, mais pour les situer à leur place fondamentale.

MATILA GHYKA. — Je n'ai rien à vous apprendre dont un humaniste soit ignorant. Faut-il vous citer cette phrase, qui sans doute ne vous est pas inconnue : « Et c'est alors que tous ces genres ainsi constitués ont reçu de l'Ordonnateur leurs figures par l'action des Idées et des Nombres ».

PYTHÉAS. — Du Platon évidemment.

MATILA GHYKA. — C'est un passage du *Timée*, le livre où Platon plus que partout ailleurs manifeste sa filiation à l'égard de Pythagore. Si vous voulez bien, inscrivons ces lignes du *Timée* entre l'axiome de Pythagore lui-même, *Tout est arrangé d'après le Nombre*, et cette déclaration d'un pythagoricien du début de notre ère, Nicomaque de Gérase : « Tout ce que la nature a arrangé systématiquement dans l'Univers paraît, dans ses parties comme dans l'ensemble, avoir été déterminé et mis en accord avec le Nombre, par la prévoyance et la pensée de celui qui créa toutes choses ». Je vous citerai encore quelques mots de la biographie de Pythagore par Héraclide le Pontique : « Pythagore plaçait le bonheur (littéralement l'*eudaïmonie* de l'âme) dans la contemplation du rythme de l'Univers (littéralement : dans la perfection dirigée des nombres). »

PYTHÉAS. — Nous nous retrouvons, je le vois, à la source égyptienne d'où la sagesse pythagoricienne a découlé. Car cette *eudaïmonie* et cette perfection des nombres, nous y baignons vraiment, quand la contem-

plation de l'Univers dans le Temple de Louqsor nous révèle ce mystère en pleine lumière qu'est le monde pharaonique.

MATILA GHYKA. — Vous voyez comment la « synthèse harmonieuse » dont M. de Lubicz nous a parlé est inséparable du Nombre qui en est la clef. Cette synthèse, elle est entre l'Univers, le Temple et l'Homme. Pour ce qui est du lien entre le Temple et l'Univers, rappelons-nous la célèbre inscription : « Le temple est comme le Ciel dans toutes ses dispositions ». Or, entendons-nous bien, il ne s'agit pas ici seulement de dispositions, mais de proporcions rigoureuses, entre le Temple, l'Univers et l'Homme.

PYTHÉAS. — N'allons pas trop vite. Le Temple est comme le Ciel, disions-nous. Voilà pour le Temple et l'Univers. Maintenant voici l'Homme. Orchestrons le *largo* de cette symphonie.

MATILA GHYKA. — L'auteur du *Temple de l'Homme* (c'est le moment de rappeler ce titre) nous donne cette orchestration, avec ce qu'il appelle l' « Anthropocosme ».

PYTHÉAS. — Ce mot est capital et pourrait servir de sous-titre aux travaux de M. de Lubicz. Voulez-vous le commenter un peu ?

MATILA GHYKA. — M. de Lubicz préfère ce nom à celui de Microcosme, utilisé par les mystiques et les cabalistes du moyen-âge. L'Univers, pour la pensée pharaonique et pour l'architecte égyptien, est incarné en l'homme ; il est l'Homme virtuel : l'Anthropocosme. L'auteur du *Temple de l'Homme* nous dit : « La base anthropocosmique est la synthèse de l'Art et de la Science, de la Foi et du Raisonnement, de la Pensée et de l'Expérience, du Sentiment et de la Démonstration ».

PYTHÉAS. — L'Anthropocosme, d'ailleurs, ne s'est pas effacé tout-à-fait de l'humanisme méditerranéen, où il a laissé des traces.

MATILA GHYKA. — Oui, il y a la célèbre formule de Protagoras : « L'Homme est la mesure de toutes choses ». Plus tard, Vitruve a déclaré que jamais un bâtiment ne pourra être bien ordonné « si toutes les parties ne sont à l'égard les unes des autres ce que celles du corps d'un homme bien formé sont, étant comparées ensemble ». Or, il ne s'agit pas là de rapports approximatifs, car Vitruve nous rappelle,

notamment, que le corps humain a le nombril pour centre de symétrie - symétrie pris dans le sens ancien de « commodulation des proportions ».

Pythéas. — Léonard de Vinci ne l'ignorait pas non plus.

Matila Ghyka. — C'est bien pourquoi M. de Lubicz a reproduit le fameux diagramme de Léonard où le nombril divise la hauteur de l'homme dans la proportion ∅. (Vous savez que ∅ est le signe du Nombre d'Or).

Pythéas. — J'ose à peine vous demander de ne pas abuser des formules. Il ne faudrait pas les craindre, assurément, si l'on voulait entrer à fond dans cet immense sujet. Il y en a des milliers dans les exposés de M. de Lubicz, car les mathémathiques pharaoniques sont une science extrêmement rigoureuse. Mais ce qui me frappe, pour ma part, c'est de voir, en cette science, les mathématiques associées, que dis-je, liées de manière fondamentale aux fonctions et aux aspects de la Nature vivante.

Nous en avons un bon exemple dans ce rapport du nombril et du Nombre d'Or. Qu'est-ce que le nombril ? Le point où notre corps garde la marque de sa naissance. Cette cicatrice, que nous portons gravée à vie, inscrit dans notre chair notre figuration dans la genèse. N'est-il pas troublant que ce soit en même temps le point précis où le Nombre d'Or inscrit la proportion du canon humain ?

Matila Ghyka. — Seulement, cela n'est troublant que pour nous. Nous ne savons pas si le Romain Vitruve, si l'Européen Léonard, correspondaient encore en esprit à la synthèse qui est signifiée ainsi. Mais nous voyons bien maintenant qu'à la source égyptienne les mathématiques sont partie intégrante de cette science synthétique. L'esprit de notre civilisation analytique se meut dans un monde tout différent, quand il considère d'une part le domaine abstrait des mathématiques et d'autre part le domaine de l'anatomie, - où l'étude du nombril, d'ailleurs, ne va pas sans céder à l'abstraction elle aussi. A l'opposé, nous voyons que dans le monde pharaonique les mathématiques permettent de connaître la nature créatrice des Nombres et de les rattacher aux phénomènes de la Vie. C'est tout le contraire de notre mathématique abstraite, qui, nous dit M. de Lubicz, représentait aux yeux des Anciens une déviation dans laquelle ils se sont toujours gardés de tomber.

PYTHÉAS. — Mais revenons à ∅, aux monuments d'Egypte, au temple de Louqsor.

MATILA GHYKA. — Les pages très neuves de M. de Lubicz sur la trigonométrie pharaonique mettent en lumière la « géométrie sacrée » des Pyramides, avec la place qu'y tient le Nombre d'Or. Cela se voit dans les triangles méridiens. Par exemple : le demi-triangle méridien de la Grande Pyramide, dont les côtés sont respectivement proportionnels à 1, V ∅ et ∅, le demi-côté de la base étant pris comme unité. C'est le seul triangle rectangle dont les côtés soient en proportion géométrique. De même, le demi-triangle méridien de la pyramide de Chephren est le seul triangle rectangle dont les côtés soient en proportion arithmétique, étant proportionnels à 3, 4 et 5 - ce qui est le triangle sacré de Pythagore.

Quant au temple de Louqsor, ∅ s'y révèle dans toutes ses proportions.

PYTHÉAS. — Après ce que nous avons aperçu, quant à la relation du Nombre d'Or et du corps de l'homme, nous voyons bien qu'elle est la clef mathématique de l'identification entre le temple et le corps humain.

MATILA GHYKA. — Parfaitement. La Section Dorée joue un rôle dominant dans l'identification du temple de Louqsor et de l'homme.

PYTHÉAS. — M. de Lubicz nous le dit lui-même quand il écrit : « A notre connaissance, le temple de Louqsor est *le seul monument hiératique présentant effectivement une figuration architecturale de l'Homme,* ce qui rend extrêmement précieux son enseignement puisque les orientations à caractère astronomique, la géométrie de la construction, les figurations et inscriptions, se font sur le corps humain que représente le temple, donc se situent physiologiquement ».

La « géométrie sacrée » nous ouvre ici tout son domaine, immense et précis à la fois. Nous serions tentés de dire que M. de Lubicz donne toute sa signification à la « Mystique des Nombres », si nous ne devions pas nous garder d'une erreur à ce sujet. La « Mystique des Nombres » n'est pas ratifiée par lui. En revanche, il reconnaît le nombre mystique. Notamment il nous montre et nous explique le caractère mystique de la « fonction » de la Section Dorée.

MATILA GHYKA.— Je vous laisse parler sur ce point, où les travaux de M. de Lubicz prennent un développement un peu différent des miens.

PYTHÉAS. — Ce n'est pas moi qui parle, j'en serais bien indigne, mais l'auteur du *Temple de l'Homme*, qui met ici en lumière un point important de la pensée pharaonique. Autour du mot « fonction », en effet, il met en évidence la différence de nature qu'il y a entre la conception scientifique du monde moderne, et la connaissance de l'Univers par les Anciens. Selon nos constructions cérébrales, dit-il en substance, le savoir est l'examen d'éléments statiques dont nous poussons au plus loin l'inventaire et l'analyse. Nous cherchons toujours à multiplier et à préciser des articles de catalogue quand nous faisons des recueils de théorèmes ou de planches anatomiques. Au contraire, la connaissance de l'univers vivant par les Anciens portait sur ce que M. de Lubicz appelle « *la vision fonctionnelle* « des phénomènes. Il ne s'agit plus de constater des états matériels, mais de reconnaître les fonctions qui mettent en œuvre la vivante harmonie universelle.

Or, les mathématiques égyptiennes ne sont pas du domaine abstrait, mais rentrent, elles aussi, dans cette « vision fonctionnelle ». En particulier le Nombre d'Or.

MATILA GHYKA. — Parfaitement. Vous pourriez citer ici M. de Lubicz, qui écrit : « Le Nombre d'Or est à regarder comme puissance créatrice, séparatrice... nombre mystique...

PYTHÉAS. — Nous y voilà.

MATILA GHYKA. — « ... qui préside à l'harmonie de la nature... Le symbole numérique de la fonction créatrice et de la procréation, et non comme une quantité ».

Pour comprendre qu'il y a un abîme entre nos mathématiques et celles des Anciens, il faut bien voir qu'entre nos nombres abstraits et les nombres fonctionnels des architectes égyptiens il y a une différence fondamentale. Mais M. de Lubicz nous indique très bien que le nombre fonctionnel n'est pas un lointain souvenir laissé par une civilisation disparue. Les exigences de la Vie nous en imposent parfois l'observance, même au sein de notre système abstrait. Ainsi M. de Lubicz nous rappelle-t-il que notre Occident, malgré le désir d'unifier les mesures sur le système métrique, a gardé dans certains cas des mesures spécifiques, comme l'once pour l'or, le carat pour les pierres précieuses, le tonneau pour les navires. On adapte alors la mesure à la nature de la chose. Car, dans le domaine mécanique il est toujours possible de tout systématiser sur la base d'un système conventionnel,

mais la Vie ne se laisse pas mettre en « une boîte » d'une grandeur arbitrairement déterminée.

Or c'est à la Vie que s'adresse le système pharaonique des mesures, basé sur la coudée.

La Grande Pyramide, ici encore, se prête à des observations révélatrices. Les remarques en question ont été faites pour la première fois par Kleppish et Jarolimek, sur le demi-triangle méridien de cette pyramide. C'est un triangle rectangle dont l'hypoténuse et le petit côté (celui-ci étant la moitié du côté du carré de base) sont à première vue dans le rapport rigoureux de la Section Dorée, 1,618. Mais ce n'est pas tout. Désignons par r la coudée royale égyptienne, par a le petit côté du triangle, par c l'hypoténuse. Nous constatons que le triangle paraît résulter d'une construction très ingénieuse partant de $a + c = 144 \times 4\ r$. Alors $c = 89 \times 4\ r$, et $a = 55 \times 4\ r$. Or 55, 89 et 144 sont trois termes consécutifs de la série de Fibonacci.

Pythéas. — Qui est Fibonacci ?

Matila Gyka. — Un mathématicien du Moyen Age, qui a laissé son nom à une série de nombres dont chaque terme est la somme des deux précédents. Cela donne : 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... Et l'on observe que les rapports des termes consécutifs oscillent autour de la valeur idéale $\varnothing = 1{,}618$, qu'ils tendent à atteindre très rapidement. Voyez : $\frac{55}{34} = 1{,}617$; $\frac{89}{55} = 1{,}618$.

On retrouve encore le Nombre d'Or, que nous avons vu, d'autre part, déterminer les rapports de symétrie dans le corps humain.

Pythéas. — Mais faut-il dire « d'autre part » ?

Matila Ghyka. — Votre interruption est très juste. C'est précisément ce qu'il ne faut pas dire, quand nous voyons comment la science des nombres, dans le monde pharaonique, est inséparable de la Vie.

Je pourrais poursuivre cette démonstration, mais je ne vais pas vous décrire toutes les propriétés mathématiques de la Grande Pyramide. Elles ne sont pas accidentelles, mais découlent en quelque sorte organiquement de l'idée maîtresse consciemment enchâssée dans le triangle méridien. Ainsi voyons-nous la rigidité cristalline et abstraite de la pyramide

animée par une pulsation dynamique : celle même qui peut être regardée comme le symbole mathématique de la puissance vivante. L'unité de l'univers est bien le champ de la géométrie sacrée.

PYTHÉAS. — Ne convient-il pas, dès lors, après avoir mis l'accent sur le sacré, de mettre en lumière le caractère du géométrique ?

MATILA GHYKA. — C'est bien ce que fait M. de Lubicz. Il nous montre comment et pourquoi la géométrie règne sur les mathématiques des Anciens.

PYTHÉAS. — Je vois bien que ce règne s'impose, pour couronner tout ce qui nous a été indiqué. Car, à l'opposé d'une mathématique abstraite qui développe ses constructions en marge de la vie, nous sommes appelés à constater que la vision de l'univers ne peut être que spatiale. C'est-à-dire qu'elle ouvre le domaine de la géométrie.

J'ai été frappé par les différences manifestes que M. de Lubicz nous fait observer, à cet égard, entre la géométrie des Anciens et la nôtre. Dans nos mathématiques abstraites, la géométrie part du point, qui est abstraction pure (dans la réalité, le point parfait n'existe pas), pour tracer la ligne, puis le plan, puis le volume. Les Anciens, eux, par leur saisie concrète des choses, considèrent d'abord le volume, qui est en effet ce qui se présente partout à nos yeux dans l'univers. Et ils partent du volume pour obtenir dans ses faces ce que sont nos plans, dans ses arêtes ce que sont nos lignes, dans ses sommets ce que sont nos points.

MATILA GHYKA. — Le calcul de ces mathématiciens va partir également du volume, leur unité étant ce volume. C'est pourquoi, tandis que nous développons nos abstractions à partir d'éléments imaginaires, les Anciens, à partir du concret, avancent très loin dans un système fractionnaire. Les fractions tiennent dans les mathématiques égyptiennes une place essentielle.

PYTHÉAS. — Cela pose une question : le système fractionnaire, si avant qu'il soit poussé, ne demeure-t-il pas dans des approximations qui ne peuvent rivaliser avec l'exactitude dont notre science abstraite a le privilège ?

MATILA GHYKA. — La question est grave, en effet. Mais vous savez comment M. de Lubicz y répond.

PYTHÉAS. — Oui : souvenons-nous que dans le mot « approximation » il y a l'idée d'approcher, au plus près possible, et non de rester à distance.

MATILA GHYKA. — C'est-à-dire que les Egyptiens, en poussant très loin le calcul des fractions, se servaient dans leurs gabarits de ces approximations fractionnaires dont les résultats étaient plus corrects que les erreurs de mesure.

PYTHÉAS. — En somme, et une fois de plus, nous ne quittons pas l'ordre de la nature, où l'on voit des correctifs mystérieux orienter cet ordre que nous imaginons régi par des lois.

MATILA GHYKA. — De plus, la géométrie pharaonique est aussi révélatrice de la connaissance de l'univers par les Anciens que nos mathématiques sont significatives de notre propre conception du monde. En effet, nos sciences analytiques, parmi lesquelles les mathématiques ont un rôle abstractif vraiment exemplaire, ont si bien dissocié les choses de la nature qu'elles ont beaucoup de mal à retrouver l'unité de la vie. Il leur faut la recomposer (quoiqu'elles s'en soucient peu le plus souvent), en remontant vers elle à partir de leurs domaines multiples et pulvérisés.

Au contraire, la géométrie égyptienne qui part du volume pour le diviser en surfaces, puis en lignes et en points, est la science qui s'accorde à la vision de l'univers composé de parties ou fractions de son unité, ces fractions étant obtenues à partir de la division de l'unité primordiale.

Or - et c'est ici que nous allons au fond des choses - cette division n'a rien d'une opération intellectuelle. Car en disant qu'elle est créatrice des parties du monde qu'elle obtient en fractionnant l'unité de celui-ci, nous en venons à constater qu'elle n'est rien d'autre que le mouvement de la génération universelle : l'unité première a commencé de se diviser, à l'origine de la création, pour la prolifération des êtres vivants, et cette division se poursuit au cours de la genèse qui continue de s'accomplir.

Ce même mouvement est appelé par nous, au contraire, multiplication des créatures, parce que notre mentalité nous tient le regard attaché à chaque parcelle de l'univers. La perspective était renversée pour les Anciens, parce que l'unité première demeurait capitale dans leur vision du monde.

PYTHÉAS. — On en revient toujours à cette unité, qui nous est apparue dès que vous avez commencé de nous rappeler certains textes significatifs de M. de Lubicz sur la connaissance synthétique.

MATILA GHYKA. — Et comme tout se tient dans cet ordre de connaissance, nous voyons la géométrie y intégrer le même mouvement de division créatrice à partir de l'unité primordiale. Nous avons parlé de géométrie sacrée. La formule de géométrie créatrice paraîtrait, dans notre langage, relever d'une fantaisie téméraire. Mais elle correspond fort bien au rôle vital que joue la science mathématique dans l'harmonie des vérités naturelles.

Nous pourrions faire écho ici à trois lignes de M. de Lubicz, tout au début de son ouvrage, sur cette conjonction de la fonction des nombres et de la vie créatrice.

PYTHÉAS. — J'ai lu ces lignes, qui m'ont frappé. Vous voulez parler du passage sur la signification du mot *Apet,* ou *Ipet ?*

MATILA GHYKA. — Justement.

PYTHÉAS. — Il est remarquable, en effet, que M. de Lubicz ait tenu à nous rappeler l'importance de ce nom, donné par les Egyptiens au temple de Louqsor. Il nous en explique la raison. C'est un nom lourd de sens, comme tous les mots du langage symbolique. Quand on est entré dans les révélations que l'examen du temple de Louqsor nous réservait, on peut revenir finalement à ce nom du temple *Apet du Sud à Louqsor,* pour en contempler la signification - qui donne le vertige à notre entendement.

MATILA GHYKA. — Donnons donc ce vertige final au lecteur qui nous a suivi jusqu'à présent. Voici les trois lignes de M. de Lubicz :

> « On nomme *Apet* l'hippopotame femelle, qui symbolise la matrice gestante. Or, *Apet* ou *Ipet* dérive de la racine *ip* qui signifie « compter ou décompter ». On identifie donc la gestation au fait de compter... ».

PYTHÉAS. — Cette identification, en effet, cristallise merveilleusement tout ce que vous m'avez exposé. D'ailleurs, elle n'est pas aussi insolite qu'elle peut paraître à première vue. On la retrouverait dans la Bible, quand la promesse de la postérité d'Abraham suggère un immense dénombrement de générations. Le symbolisme égyptien opère seulement de façon plus frappante, quand il fait sortir de la même racine verbale la notion d'engendrer et celle de compter. Quand, à l'appel du mot *Apet,* nous voyons paraître à la fois l'hippopotame femelle et la règle à calcul, avouons que nous autres gens raisonnables et raisonneurs, nous commençons par nous frotter les yeux.

MATILA GHYKA. — Il nous faut cependant dépasser cet étonnement pour entrer dans la *géométrie sacrée.*

PYTHÉAS. — Je rêve, pour finir, sur ces mots « compter » et « décompter ». Un homme qui fait des comptes, qu'est-ce que c'est dans notre monde actuel ? Si on le représente sous la forme d'un savant au tableau noir, c'est un esprit que la pratique des nombres abstrait de la vie. Et si l'on pense tout simplement à quelqu'un qui dénombre son avoir et fait des additions sur un carnet, on se trouve en présence d'une vie ramenée au fonctionnement de ses ressources matérielles. C'est encore une abstraction : par rapport à la vie intégrale, une abstraction matérialiste qui n'est pas la moins redoutable, parce qu'elle est, dans notre civilisation, la plus répandue et la plus commune.

Mais dans la vision du monde que nous ouvre le *Temple Apet du Sud,* un homme qui fait des comptes est au contraire un homme qui manie les nombres comme un admirable instrument de la vie universelle. Je demeure en arrêt, pour finir, devant le mot unique qui évoque par le même signe le compte et la génération. Nous voyons bien alors que, sur la vie dont la semence se perpétue à travers les âges, les Anciens faisaient régner les nombres, non pas à une altitude distante, mais avec une souveraineté qui participe elle-même à la vie qu'elle ordonne.

MAURICE DE GANDILLAC

LE TEMPLE DANS L'HOMME
ET
L'HOMME DANS LE MONDE

Au temps où florissaient les écoles grecques, juives et chrétiennes d'Alexandrie, lorsqu'en leurs ermitages les premiers moines s'affrontaient aux démons, dans les grands temples égyptiens ne survivaient plus sans doute que quelques « fonctionnaires » sacerdotaux, coupés de l'ensemble social et religieux où leurs lointains prédécesseurs avaient joué longtemps un rôle exceptionnel; sans doute répétaient-ils encore, avant d'être définitivement éliminés de leurs lieux saints, des formules secrètes dont ils ne comprenaient plus qu'à demi le sens originel. Aux yeux de l'étranger pourtant, même chrétien, leur tradition restait prestigieuse; devant ces héritiers d'une ancienne sagesse, allégoristes de toute obédience et philosophes soucieux de retrouver l'arôme évaporé des mythes [1] imaginaient toutes sortes de « mystères », mais, sous la forme qu'ils prenaient maintenant, les enseignements de « Toth trois fois grand » n'avaient plus guère d'égyptien qu'une affabulation romanesque.

Six ou sept siècles plus tôt, quand les contemporains de Platon interrogeaient les prêtres des sanctuaires pharaoniques, ils ne recueillaient déjà que les bribes, plus ou

(1) *Cf.* le livre récent de M. Jean Pépin (*Mythe et allégorie, les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, 1958), ainsi que la thèse de l'abbé Buffière (*Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956). M. Pépin refuse à très bon droit la définition du « mythe » par Valéry comme « le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause ». Inséparable du symbolique, le mythique s'exprime souvent de tout autre manière que par le verbe ; sa vérité profonde se traduit même plus sûrement par les moyens de l'architecture et de la sculpture. Si l'allégorie, comme procédé rhétorique, s'est historiquement dévalorisée, c'est parce que l'image est devenue, dans nos civilisations, un substitut appauvri de la parole. Parlé ou imagé, le mythe perd toujours à se transcrire, à s'exposer, à se justifier. Les religions dépérissent dès qu'elles font place à l'interprétation allégorique, au lieu de vivre, dans sa richesse concrète, une vérité immédiatement sentie comme telle à travers le rite et la cérémonie. Une fois devenue matière d'exploration scientifique, les archétypes jungiens perdent ce qui leur restait de substance réelle à travers l'exégèse symbolique. Sur l'appauvrissement

moins « exotériques », d'une sagesse en soi intransmissible au voyageur curieux et qui restait, de toute manière, difficilement interprétable dans la perspective « philosophique » où l'équilibre spontané du *sophon* présocratique se dissout en réflexion conceptuelle [2]. Dans la période suivante, avec le syncrétisme de Plutarque et d'Apulée, avec les textes prétendus « hermétiques » qui, comme les Oracles dits « chaldaïques », ne sont guère que des compilations tardives - où les idées et les images grecques se mêlent confusément au résidu de traditions dévitalisées [3] - on voit se perdre (malgré le bouillonnement des Gnoses et le snobisme des Mystères) le sens authentique d'une sagesse qui avait été, dans son développement vivant, le fait d'une élite, liée à la monarchie divine des Pharaons, et qui, malgré l'effort « archaïsant » des Ptolémées, ne pouvait plus, privée de son « ferment » [4], que dégénérer.

Né en Moyenne Egypte, mais issu probablement d'un milieu hellénique, ou fort hellénisé, élève ensuite à Alexandrie de maîtres grecs et fondateur, à Rome même, d'une école célèbre (où l'empereur Gallien crut trouver un instant, pour les cadres de l'empire décadent, l'ultime espoir d'une rénovation spirituelle), Plotin, au III^e^ siècle de notre ère, est un témoin précieux de cette situation. Voulant définir, dans son traité *Sur le beau intelligible,* une « sagesse naturelle, non faite de propositions discursives, mais unité totale » et qui renvoie directement à l' « Etre véritable », il se réfère aux « sages égyptiens qui, par savoir reçu ou spontanément, pour désigner les choses d'une façon qui convienne », ont gravé sur leurs temples des images, « chaque hiéroglyphe étant lui-même sagesse, réalité saisie d'un coup,

---

des figures religieuses, on pourra consulter avec grand profit les thèses de M^lle^ Clémence Ramnoux (*La nuit et les enfants de la nuit*, et *Vocabulaire et structure de la pensée archaïque chez Héraclite*, Paris, 1959). On y verra l'extrême difficulté que nous éprouvons à reconstruire un « arbre généalogique » allant de la « pensée théogonico-cosmologique » à des phases tardives de « réinvolution », à travers le « rameau archaïque », propre aux « théologiens », et le « rameau évolutif » des « physiciens ». A propos du thème si riche de la Nuit, l'auteur indique schématiquement six phases de dégradation, depuis l'« épiphanie de la Puissance » (à l'œuvre dans le rite) jusqu'au pur « calembour » des époques décadentes, en passant par la personnalisation du divin, par le Nom d'abord conservé comme « pouvoir d'incantation », puis dévalué en significations de plus en plus « naturalistes ».

(2) *Cf.* Martin Heidegger, *Qu'est-ce que la philosophie ?* (conférence à Cerisy en août 1955), trad. Beaufret-Axelos, Paris, 1957, p. 26 sq : « Le *philein to sophon*... devint une *tension* vers le *sophon*. Parce que le *philein* n'est plus un accord originel avec le *sophon*, mais une recherche spécifiquement *tendue* vers le *sophon*, le *philein to sophon* devient *philosophia*... Héraclite et Parménide étaient *plus grands* au sens où ils étaient encore en accord avec le *Logos*. Le pas vers la *philosophie*, préparé par la Sophistique, ne fut accompli que par Socrate et Platon ».

(3) *Cf.* Festugière, *La révélation d'Hermès Trismegiste*, Paris, 1944, sq. et Bidez-Cumont, *Les Mages hellénisés*, Paris, 1936.

(4) « *Heqa* n'est-il pas un crochet qui peut *agripper*, comme le crochet du berger qui retient les moutons dans le troupeau ? Et n'est-ce pas le rôle du ferment qui *saisit* la pâte et la transforme en levain de sa nature ?... Ainsi Pharaon est ferment de son peuple, selon la nature de son pays et de son temps » (Isha Schwaller de Lubicz, *Her-Bak disciple*, collection Homo sapiens, Paris, 1956, p. 98).

non raisonnement ou réflexion » (5). Et, dans un autre traité, de composition fort antérieure mais que Porphyre n'a pas eu tort, sans doute, de situer tout à la fin des *Ennéades*, Plotin se réfère également à la pratique initiatique; soulignant le rôle et la valeur de l' « arcane », il note avec beaucoup de profondeur que, « dans les mystères », on ne « révèle » rien à l'initié, car, du dehors, rien ni personne ne peut « lui faire voir ce qu'il n'a pas eu l'heureuse chance de voir lui-même » (6). Mais, « si le prêtre est sage, comprenant l'énigme, il peut, une fois qu'il a pénétré dans le sanctuaire, authentifier la vision qu'il y contemple ».

Pour deux raisons pourtant, le philosophe néo-platonicien, plus prudent à cet égard que beaucoup de ses contemporains et de ses successeurs, refuse de considérer dans le détail ce monde de symboles dont il ne possède point la véritable clé : d'abord par sentiment de sa propre impuissance, mais plus encore par méfiance des images, si « signifiantes » soient-elles, et par fidélité à la voie intérieure d'une mystique unitive qui ne se réalise que dans le silence de la « théologie négative ». Aussi Plotin ne retient-il que le « cadre » initiatique, comme symbole pédagogique d'un « dépassement » du symbolisme lui-même ; les mythes d'ailleurs, bien plus que chez Platon, ne sont plus pour lui que les illustrations de vérités en quelque sorte intemporelles. Aussi, parlant cette fois non tant du prêtre, ou de l'initié, que de son propre disciple, il continue : « Même s'il ne pénètre dans le sanctuaire, sachant que le vrai sanctuaire est une réalité invisible, source et principe, il saura que c'est par le principe qu'on voit le principe et que c'est au semblable que s'unit le semblable, ne négligeant rien de ce que l'âme peut contenir de divin... Ainsi l'âme n'ira pas vers autre chose qu'elle-même... ».

Comme le note Mme Isha Schwaller de Lubicz, dont une série de publications, de dessein un peu plus « vulgarisateur », complètent si utilement, pour le profane, les

(5) *Ennéades*, V, 8, 11. - Dans l'ouvrage déjà cité, Mme de Lubicz indique de quelle façon les Symbolistes, dont elle expose la doctrine, complètent la méthode champollionienne de déchiffrement. Le hiéroglyphe « principal » (par ex., dans le cas rappelé plus haut, la crosse pastorale) ne serait pas un simple idéogramme ayant pris valeur alphabétique; il signifierait « une phase de la Genèse ou d'une fonction essentielle ». Ainsi symboliserait-il, « par son image, certains état d'être et qualités qui découlent de cette fonction fondamentale ». Si l'on admet qu'en outre la situation que chaque signe occupe dans « l'alphabet secret » correspond à un Nombre dont « il représente aussi les propriétés », on devra reconnaître - ce que refusent la plupart des Egyptologues - que, d'une façon plus complexe que ne le pensait Plotin, toute inscription présente plusieurs sens superposés, ce qui expliquerait l'apparente banalité d'un grand nombre d'entre elles, telles que les lisent nos historiens (*loc. cit.*, p. 312).

(6) *Enn.* VI, 8, 9. La formule consonne parfaitement (à première vue du moins) avec cette affirmation de Mme de Lubicz (*L'ouverture du chemin*, Paris, 1957, p. 119) : « Nul ne peut prétendre *révéler* la Vérité à autrui, car on n'est instruit que par soi-même. Un livre ou un Maître peuvent indiquer les dispositions nécessaires pour la trouver : l'*expliquer* serait en tuer d'avance l'entendement... Le seul geste possible est d'aider les *chercheurs* à entendre l'enseignement des Sages selon l'étage de leur conscience actuelle ».

difficiles travaux de son compagnon de vie et d'étude, « l'Inconnaissable ne peut être approché que par la pure méditation sans objet [7] ou par l'intuition éveillée par les symboles analogiques. Le Temple égyptien a adopté cette dernière méthode; celle-ci n'exclut pas cependant l'initiation à la *métaphysique* de la théologie; elle en donne même tous les éléments dans ses textes et ses tableaux, mais toujours voilés sous un sens banal apparent » [8]. Si Plotin se méfiait - non sans raison - des symboles analogiques, c'est qu'en son temps, et dans son univers de pensée, l'abus de l'exégèse de type stoïcien les avait singulièrement dévalorisés. Au reste, si l'on admet la thèse « traditionnaliste » de M. de Lubicz, le temps (astral) de la révélation proprement égyptienne était, au III[e] siècle, déjà très dépassé. Mais, de toute manière, le syncrétisme grec avait inextricablement mêlé des symbolismes issus de diverses civilisations et, dans son effort « rationalisant », les avait réduits à de pures « allégories ». Sans doute allait-on assister, avec les derniers siècles de l'hellénisme « antique », à une revalorisation du « religieux » comme tel, mais cet effort, auquel on doit, grâce à Porphyre, à Jamblique, à Proclus et à certains controvertistes chrétiens, la transmission partielle et généralement suspecte des vieilles théogonies grecques, était vicié dès l'origine, non seulement par le littéralisme théurgique et par l'abus des croyances superstitieuses, mais, en même temps, de façon paradoxale, par tout le poids d'une « philosophie » elle-même décadente. Le symbolisme néo-platonicien et néo-pythagoricien, comme, plus tard, une partie de l'allégorisme médiéval (arabe, juif et chrétien) est un alliage (souvent bâtard) de survivances et de réviviscences. Quant aux grands moments de l'Egypte, le sable, qui peu à peu les recouvrait, symbolise assez bien un abandon et une ignorance qui devaient se prolonger (au moins) jusqu'à l'expédition de Bonaparte et à la découverte du capitaine Boussard.

Qu'à travers la langue « copte », conservée par la vieille Eglise monophysite, Champollion ait pu déchiffrer une inscription bilingue, en trois écritures, c'est là sans doute un fait providentiel sans lequel les temples et les tombeaux antiques, malgré le symbolisme de leur structure et de leurs images, resteraient pour une bonne part impénétrables. Mais en dépit d'une troupe internationale d'éminents linguistes, archéologues, historiens et sociologues, il n'est pas sûr que l'Egypte pharaonique ait livré aux spécialistes modernes certains « mystères » dont même un Manethon ne savait plus peut-être la pleine valeur. Pour le profane en la matière, mais qui s'est quelque peu frotté à l'histoire des

(7) En réalité, dans l'expérience mystique telle que l'entend Plotin, « sujet » et « objet » ne font qu'un. Mais le danger existe d'une pure « réflexion », où la conscience ne sortirait pas d'elle-même ni ne dépasserait une « nature » qu'elle aurait dès le départ négligée.

(8) *Her-Bak disciple*, p. 369.

rites et des doctrines, la lecture des ouvrages classiques consacrés à la religion égyptienne reste assez décevante. S'il est bien naturel que, tout impressionnants qu'ils sont, les monuments sacrés de la vallée du Nil paraissent morts à côté des temples indiens, encore grouillants d'une foule pieuse, il faut avouer qu'à travers tant de livres érudits on ne retrouve guère (beaucoup moins qu'au contact des études consacrées au brahmanisme ou au bouddhisme) la « vie » d'une tradition depuis si longtemps perdue, mais que les témoins antiques, même s'ils la déformaient, avaient su parfois pressentir. En revanche, les voyageurs qui ont eu la chance de visiter Karnak, Louqsor et la vallée des Rois en compagnie de jeunes savants, formés aux disciplines universitaires mais stimulés dans leur recherche par les hypothèses hardies de M. de Lubicz [9] ont éprouvé le très vif sentiment que, pour « comprendre » (au sens fort du *Verstehen* diltheyen) la langue symbolique des bâtisseurs, des sculpteurs et des peintres pharaoniques, il fallait une clé. Or, une certaine sorte de rationalisme, commune à la plupart des savants contemporains, l'attachement aussi de tels d'entre eux à une forme de religion qui se méfie de toute mythologie, voire de tout arcane, permettent mal de reconstituer cette vision de l'homme et du monde qu'on a le droit, assurément, de juger périmée, mais qui ressemble plus sans doute à celle des « initiés », qui construisirent, ornèrent et remaniè-rent, au cours des siècles, l'Apet du sud, qu'aux façons de penser et de sentir les plus communément reçues dans nos écoles et nos Académies.

En rapportant ici - très simplement - quelques-unes des réflexions naïves que nous suggère la lecture des trois énormes Tomes, où M. R.-A. Schwaller de Lubicz vient de condenser, sur un problème précis, l'immense effort de tant de recherches [10], nous n'avons pas, bien entendu, l'outre-

(9) Que mention affectueuse soit faite ici d'Alexandre Varille, qui fut notre guide à Louqsor et qui mourut depuis dans un accident de voiture. Sa courte notice de 1946 (*Quelques caractéristiques du temple pharaonique*, Le Caire) reste la meilleure initiation pour les esprits que rien ne prépare, par nature ou par éducation, à la doctrine de l'Anthopo-cosme. En souvenir de son « ami » et « collaborateur », M. de Lubicz publie, au tome III de son grand ouvrage, la traduction faite par Varille en 1942 de l'*Hymne au soleil* qu'on peut lire sur la stèle de Souti-Hor.

(10) *Le Temple de l'Homme, Apet sud à Louqsor*, trois tomes, Paris, 1957. L'auteur avait donné de sa méthode et de ses résultats une première esquisse déjà très frappante dans *Le Temple dans l'Homme*, Le Caire, 1947, et dans *Symbole et symbolique* (ibid., 1951) malheureuse-ment détruit lors des émeutes de 52. Au cours de notre brève visite à M. et à Mme de Lubicz en 1950, nous avons pu admirer, sur le terrain, l'admirable travail de relevés accompli, avec quelle conscience, par leur belle-fille et fille, Mme Lamy. Même pour les lecteurs les plus rebelles aux inférences mathématiques et à la signification des « transparences », les planches du Tome II apportent une masse infiniment précieuse de documents. On ne peut que louer le soin avec lequel M. de Lubicz a voulu présenter, d'une façon qui fût digne de son dessein, un livre qui n'est pas destiné au grand public. Oserons-nous lui signaler, outre un curieux lapsus qui revient trop souvent (hypo*th*énuse avec un *thêta*) un tout petit nombre de coquilles ou d'inadvertances (tome I, p. 142, à la note I, lire V au lieu de III; - p. 323, deux lignes inversées; - p. 434, lire *Phédon* au lieu de *Timée*; - p. 648 « diadème » rattaché à une étymo-logie latine) ?

cuidance de prendre parti *ex professo* dans un débat où ne sauraient intervenir, à titre d'experts, que des hommes pourvus d'un immense savoir et capables de maintes vérifications qui sont hors de notre portée. Ce que nous écrivons ici n'engage d'aucune manière l'autorité de la vieille maison parisienne, où nous n'avons mission d'enseigner que des matières qui touchent fort indirectement à l'égyptologie. Mais, même parlant à titre purement privé, nous nous sentons dans une position inconfortable, tant à l'égard des hommes qui se veulent « sérieux » - et qui récusent, comme superstitieuse toute référence, même méthodologique, à des systèmes de pensée qu'ils jugent primitifs - qu'en face des vrais connaisseurs d'une « sagesse » difficile, et dont l'accès exigerait une longue ascèse.

Si le « symbolisme » n'était - comme le suggère l'image de la clé - qu'un système univoque de déchiffrement, point ne serait besoin de tant de précautions. Mais justement le signe reste simple outil s'il ne renvoie qu'à un unique signifié, d'ordre pratique ou conceptuel, comme font, par exemple, les symboles conventionnels qui jalonnent nos routes. Rêve ou lapsus dans une perspective freudienne, image ou proportion dans les symboliques sacrées, le signe qui transcende toute commodité ne saurait se réduire à son rôle de signifiant: il est lui-même réalité vivante, qui naît et meurt, se développe et s'étiole; mais l'essentiel est, plus encore, que le signifié déborde infiniment tout ce que traduit le signifiant. Lorsqu'il s'agit des reliques d'une civilisation qui n'a plus de témoins vivants, c'est à travers les signes pourtant (réduits eux-mêmes à de simples figures ou à de purs rapports abstraits) qu'il faut reconstituer, pour atteindre à des signifiés (qui ne correspondent plus pour nous à aucun *Erlebnis*), le système cryptique des significations. Malgré le danger certain de transposer dans le temps et dans l'espace des symboles qui n'ont de vrai sens que dans un certain milieu culturel (et peut-être à un certain état du développement cosmique), on doit recourir à des analogies toujours périlleuses, invoquer, lorsqu'il en est besoin, le Tao et la Kabbale, confronter le temple pharaonique aux monuments d'Asie et d'Amérique, appuyer telles considérations fondamentales sur le secret des maçons médiévaux et illustrer par un recours à la légende de saint Nicaise un subtil raisonnement sur la calotte crânienne. Il faut surtout - fût-ce à titre d'hypothèse [11] et à défaut de tout autre fil conducteur - partir d'une « Connaissance » dont on croit retrouver tout à la fois l'application et la confirmation, à mesure que, par

(11) En fait, pour M. de Lubicz, il s'agit de bien autre chose. Mais sa qualité personnelle d'« initié » rend, d'une certaine façon, sa tâche plus difficile que celle d'un pur historien qui, connaissant du dehors les thèmes essentiels de telle gnose, les utiliserait objectivement - et froidement - pour tâcher de saisir les intuitions secrètes et les desseins cachés de tel poète ou de tel architecte anciens. A plusieurs reprises l'auteur laisse entendre qu'il ne nous livre pas - comment le pourrait-il ? - le

des voies multiples, s'esquisse le « sens » d'un monument aussi complexe que « le Temple de l'Homme ». Bien que nous ayons lu attentivement les argumentations - de forme parfois un peu sinueuses - qui touchent à la technique architecturale comme telle, aux problèmes du calendrier, à la mathématique et à la médecine égyptiennes, et qu'en réalité tous ces aspects du savoir forment, pour M. de Lubicz, un tout indissoluble, laissant ici à de plus compétents le soin de les juger, nous tenterons seulement de caractériser, au moins dans ses traits les plus essentiels, le thème qui sous-tend toute l'interprétation de M. de Lubicz : celui de l' « Anthropocosme » (ou « Homme-Monde ») [12].

Thême fort ancien et dont on découvrirait, même avant la Kabbale, plus d'une trace dans la pensée hébraïque, où il se trouve en contre-point avec l'idée de la transcendance jahvique et de la réduction des créatures au statut d'instruments entre les mains divines [13]. M. de Lubicz fait moins de place au « mythe » que les auteurs du Zohar [14] et, s'il utilise les images, c'est en sachant toujour que leur rôle

---

plus précieux de ce qu'il « sait ». Son seul dessein est de nous apporter des suggestions. A chaque lecteur, selon ses aptitudes « spirituelles », de le suivre plus ou moins loin. (*Cf.* I, p. 516, et surtout p. 529 : « Je dois laisser ici à la sagacité des chercheurs la découverte d'une autre importante signification du tablier royal » - La méditation finale sur « le Temple mystique » paraîtra fort obscure; elle n'est sans doute, que le substitut « lyrique » d'une impossible « initiation »).

(12) Pour M. de Lubicz, l'idée de l'homme « petit monde », à la fois lié et opposé au « grand monde », - qui joue un rôle essentiel dans la tradition pseudo-hermétique, au Moyen Age et plus encore peut-être à la Renaissance - n'est que la « traduction pédagogique » de l'Anthropocosme. En réalité, il n'existe pas de « macrocosme » distinct du « microcosme » (I, p. 110 et 130). Dans cette perspective, l'héliocentrisme qui, avec Copernic, est venu ruiner le fondement spontané de l'anthropocentrisme (pour suggérer peut-être à l'homme de nouvelles formes d'« humanisme ») gêne visiblement l'auteur, qui, tout en « justifiant » Kepler (si attentif, on le sait bien, à l'« harmonie des sphères »), semble approuver la condamnation de Galilée (I, p. 111, note 1).

(13) Le thème rabbinique du « nouveau Paradis » (réapparition d'Elie, reconstitution de l'Arbre de Vie) ne signifie pas un « simple retour en arrière » (*cf.* Daniélou, *Sacramentum futuri*, Paris, 1950, p. 4 sq) et, dans l'Apocalyptique juive, le Paradis messianique n'évoque que pour les perfectionner les traits traditionnels du Paradis terrestre, mais le Messie reste un « nouvel Adam ». Le *Fils de l'homme* de *Daniel* (VII, 34) renvoie peut-être à l'idée d'un « Adam céleste ». Un disciple de Bultmann, M. Schmithaels pense que c'était l'interprétation courante chez les Gnostiques de Corinthe auxquels s'adresse saint Paul dans deux de ses Epîtres (*Die Gnosis in Corinth*, Goettingen, 1956). L'Apôtre l'aurait christianisée en « l'historicisant » et en la « démythologisant ». L'identification de l'homme pur au corps céleste de l'Homme originaire devient chez Paul simple participation ecclésiale au Corps mystique. Mais il restera des traces « gnostiques » chez la plupart des Pères grecs, et, plus encore, dans la symbolique chrétienne. - Sur la personne du Christ « historique », on ne trouvera, chez M. de Lubicz, que des indications succinctes. La Révélation « christique » correspond cependant pour lui à une phase plus évoluée du développement anthropocosmique. Le paradoxe est que, chronologiquement, elle se soit manifestée à travers des civilisations rationalisantes et techniciennes, qui, dès le début, ont gravement appauvri et littéralisé le contenu de sagesse inscrit dans la dogmatique chrétienne.

(14) Il admet cependant qu'avant l'apparition de la dualité sexuelle (*cf.*, I, p. 476) Adam Kadmon recevait directement ses impulsions de la nature, sans choix ni réflexion (I, p. 645). Mais le « mythe » comme tel est toujours « la symbolisation anthropomorphisée des fonctions essentielles et générales de la Vie universelle » (I, p. 637).

est de suggérer, non de « traduire » sur un mode littéral. Dès le début, il nous présente l'Anthropocosme comme « la conduite de pensée des Sages », mais il va de soi qu'aucune définition (au sens « logique » du terme) ne peut rendre une réalité de cet ordre. On en suggérerait à peu près les essentiels linéaments en disant que l'homme n'a rien à découvrir « hors de lui » et que, néanmoins, il n'est jamais « isolé du monde » (I, pp. 18-21). Né de la terre, il est lié aux *Neter,* qui sont bien moins des « dieux » que des fonctions ou des forces cosmiques. Dans son rythme de gestation, dans son combat vers l'unité intérieure, l'homme est une sorte d' « univers incarné ». Par son « âme vivante », il représente la « totalité » et participe ainsi à une véritable « création continuée » (15). Aucune faute ne l'a proprement « exilé », ni réduit à un état servile, et ce n'est pas de la bienveillance d'un « Souverain » séparé qu'il doit espérer un « pardon ». S'il se ferme lui-même aux rythmes vivants de la Nature, il est alors plus malheureux que « pécheur » et la vision anthropocosmique exclut tout aussi bien la « chute » platonicienne (ou dualiste) que la « désobéissance » judéo-chrétienne; la « Rédemption », pour elle, est approfondissement intérieur et ouverture au monde, sans résidu irréductible, sans Enfer éternel ni monde des Ténèbres (16).

Bien entendu, cet Homme « en qui sont inscrites toutes les lois qui ordonnent l'univers » (et que représenterait, symboliquement, dans ses moindres détails, l'Apet du sud)

---

(15) « Le Moment présent est une dimension inobjectivable contenant tous les volumes. C'est, du point de vue de l'espace (ou volume), la *Nécessité* qui oblige d'être dans des conditions déterminées; c'est aussi, dans le sens du Temps, la *Possibilité* immanente à chaque chose en chaque instant. Ainsi la *Création* est constante pour l'ésotérisme, mais pour l'exotérisme elle sera située *Au commencement...* (I, p. 93). Ce texte difficile pose à la fois le problème du temps (et de l'histoire) et celui de la liberté. Il tâche de les résoudre au-delà de l'opposition entre le possible et le nécessaire (*cf.* Plotin, *Enn.*, VI, 8). Bien entendu le terme « création » ne doit pas être entendu au sens thomiste de « donation d'être ». - C est parce qu'ils sont comme des étapes (non pourtant au sens linéaire de l'évolutionnisme moderne) dans la « gestation » de l'*Homo sapiens* (I, p. 94) que les animaux peuvent jouer, pour la symbolique égyptienne, un rôle fondamental, encore que très souvent confondu avec une vulgaire zoolâtrie.

(16) Interprétant le fameux verset johannique (qui prête parfois à des exégèses manichéisantes), Mme de Lubicz entend au sens le plus plein la « présence » du Verbe-Lumière au sein des Ténèbres et jusque dans les lieux « abjects » : « Pour l'Esprit, écrit-elle, il n'est point de lieux impurs, *si ce n'est ceux qui le refusent...* « Et elle donne aussitôt, comme exemples d'un tel « refus » (qui n'est ni dramatique ni définitif) l'illusion de l'« intelligence rationnelle » et de la « conscience du moi » qui « s'imaginent » (quelquefois, non point toujours et nécessairement) « qu'elles sont elles-mêmes la Lumière » (*L'ouverture du chemin*, p. 82). Cet orgueil de la *ratio* (opposée au véritable *intellectus*) n'est pas la révolte *positivement* malfaisante d'un Ange des Ténèbres. Même « dualisé » au niveau de la nature (faut-il pourtant parler ici de « chute » ?), le Feu « animateur du Monde, Lumière essentielle et Principe causal, nommé Verbe par Jean l'Evangéliste et Horus dans l'ancienne Egypte », ne se corrompt » ni se transmue en son contraire, ni sous sa forme « concrétisante » (satanique ou « séthienne »), ni sous son aspect « libérateur » (luciférien ou « horien ») (*ibid.*, p. 59). Pour définir avec quelque précision un point particulièrement délicat, il serait intéressant de confronter ces vues avec les textes

n'est pas l' « animal hominisé » en tant qu'*automate* doué d'un système plus complexe de réflexes conditionnés. Mais il n'est pas non plus l'homme « cérébral » [17], celui du raisonnement discursif, de type mécaniste ou algébrique. Bien que toutes les équivalences ici soient équivoques, le terme de « Synthèse », qu'emploie à maintes reprises M. de Lubicz, renvoie tout à la fois au « cœur » ou à l' « apex mentis » des traditions mystiques, et à cet intellect intuitif que d'aucuns ont défini comme *coincidentia oppositorum* (et par lequel Bergson encore tâchait de surmonter les classiques antinomies d'une philosophie trop « rationnelle ») [18]. Mais encore faut-il souligner avec force le refus de toute véritable « coupure ». L'*ésotérisme* ne se substitue pas à l'*exotérisme*, comme la pureté cathare s'est opposée (dans une perspective issue du manichéisme) et la souillure foncière des créatures « hyliques » ; la notion de « polarité » implique la présence de

---

de Boehme sur la double nature originelle du Feu (Lumière éclairante et âcre fumée, Source de vie et châtiment infernal). *Cf.* à cet égard la *Psychanalyse du feu* de M. Bachelard. - Les termes égyptiens qui correspondent au « mal » indiquent seulement l'idée de « séparation » (coupure de deux montagnes par une vallée) : « Bien et Mal, en tant qu'opposition, ne peuvent exister que dans la Nature, et ne sont donc pas absolus... Le hiéroglyphe *djou*, qui symbolise le mal par une dualisation, donne à ce mal un caractère temporaire et relatif puisque les deux montagnes restent liées par leur base ». Le signe *maa* (qui indique une « conformité ») renvoie à l'« aplanissement des montagnes » et au « comblement des vallées ». Mais, dans l'ancienne Egypte « les préceptes de morale » se réduisent à des « conseils de prudence et de modération » ; l'essentiel est « l'appel à la communion » (*Her-Bak*, pp. 416/419). - M. de Lubicz parle pourtant d'un « *Mal originel* », mais qui reste situé au même niveau « naturel » que l'« activité unifiante ». Loin d'être une résistance « maligne » à l'œuvre créatrice, la « scission est le commencement de toute « Genèse » et l'un de ses deux pôles (I, 352).

(17) Cette notion revient souvent, avec un sens péjoratif, assez voisin, semble-t-il, de celui qu'Aurobindo prête à l'anglais *mind*. (A l'Ashram de Pondichéry, on parle de « mental »). Le « cérébral » est ce qui jette un « voile » entre la « conscience innée » et la « conscience cosmique » (I, p. 113). Comme exemple de ce qui échappe à ce type d'intelligence, M. de Lubicz cite l'accroissement géométrique, la progression dite « osirienne », correspondant à l'*engendrement* de la surface et du volume, ce mystère que la tradition pythagoricienne avait maladroitement exprimé en termes « additifs », par le biais du fameux Quaternaire ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$). On notera que le « géométrique » est au contraire, pour Bergson, le type même de l'abstraction rationalisante. En fait, c'est la combinaison de l'algébrique et du géométrique qui a permis, grâce au calcul infinitésimal, de domestiquer en quelque sorte ce « presque rien » de la « fluxion » qui, jusqu'au XVIII^me^ siècle, restait un vrai scandale pour la raison. Les exemples mêmes qu'analyse M. de Lubicz indiquent que les mathématiciens égyptiens se contentaient toujours d'« approximations » fines et suggestives, mais n'avaient pas la prétention de « calculer » l'incalculable de la vraie genèse.

(18) Disons tout de suite, pour éviter toute méprise, qu'il ne s'agit de rien moins que de la synthèse kantienne, au niveau du *Verstand* et de l'aperception transcendantale. M. de Lubicz, qui, à l'inverse des « spiritualistes » et de certains « occultistes », ne veut point séparer l'homme de la Nature et du Cosmos, tente même de *sauver*, de façon assez paradoxale, certains aspects de la science la plus récente, dans la mesure où elle semble « pressentir » l'unité de la matière (I, p. 16). - Sur l'unité du Je, du Moi et du Soi, *cf. Chemin*, p. 69. - Sur la conjonction nécessaire entre la « pensée » et le « cœur », le « savoir » et la « foi », entre la « raison » et le « sentiment », *cf.* I, p. 554 (Par une « apparente absurdité », il faut tenter de « rester sensible à la Beauté tout en renonçant au plaisir sensuel ». C'est toujours le refus, fondamental, d'un dualisme orphico-pythagorique ou manichéen, voire d'une opposition foncière entre « nature » et « raison »).

forces complémentaires plutôt qu'antagonistes et l'authentique sagesse commande à l'homme terrestre d'user « tout à la fois » de ses deux formes d'intelligence [19]. Seule pourtant la « sérénité » de la « vie éternelle » permet la pleine unification et si, dès à présent (sans distinction ontologique, et « mythologique », entre les enfants de l'Olympe et les rejetons des Titans, entre les « spirituels » et les « charnels »), chaque homme porte en lui, outre l'immanence de la « Nature » entière, cette semence de Lumière que les Egyptiens nommaient le *ka* [20], il n'est de vie (*ni pour l'homme ni pour le monde*) qui ne soit, non certes combat incertain entre deux Principes hétérogènes, mais « manifestation des opposés », tension du Même et de l'Autre [21].

On touche ici, dès qu'on veut conceptualiser cette double exigence, à l'une des « croix » de tout système (peut-être précisément parce que la réalité n'est pas systématisable).

---

(19) A la « mentalité dualisante » de la Mésopotamie (pays du Tigre *et* de l'Euphrate), M. de Lubicz oppose (dans une perspective qui ne fait point pourtant d'une des régions le symbole d'un mal absolu) le rôle unificateur du Nil (I, p. 24). - Dans son ouvrage classique, *Le Nil et la civilisation égyptienne* (Paris), 1926) - qui fait suite au livre écrit avec M. Davy (*Du clan aux Empires*), effort puissant pour expliquer l'Egypte à la lumière du totémisme, ce que ne récuse pas M. de Lubicz à la seule condition de saisir le sens profond des « emblèmes » propres aux « nomes » et de ne point confondre la cause avec l'effet, - A. Moret cite, p. 531, un texte caractéristique : « Le 26 Thot est un jour où il ne faut rien faire, absolument rien, car ce fut le jour des combats d'Horus contre Seth, trois fois néfaste. En revanche, le 27 Athyr, jour du partage et de la paix entre Horus et Seth est trois fois faste ». Certes le calendrier dont il s'agit ici renvoie à un niveau de superstition qui intéresse peu M. de Lubicz. Il signifie pourtant que l'union de Seth et d'Horus correspondait, pour l'Egyptien moyen, à une harmonie toujours requise et comme à l'horizon même de sa vie morale. Entre Dieu et le Diable, quel chrétien concevrait une véritable « paix » ? Entre Horus et Seth il ne s'agit donc ni d'une lutte à mort ni d'une sorte de compromis fondé sur la séparation de la Lumière et des Ténèbres (Mani ne connaît que cette alternative). L'un et l'autre sont simultanément « les constructeurs du Temple » (III, 386, *Cf.*, dans la tradition indienne, le double aspect de Shiva). La dernière philosophie de Platon semble un effort pour exprimer conceptuellement cette difficile vérité, à mi-chemin entre l'optimisme moniste et le désespoir manichéen. De toutes façons la « souffrance » comme telle ne peut s'éliminer du travail créateur : « La Connaissance - ni même les éléments de la Connaissance - ne peuvent se transmettre par les seuls écrits; le symbolisme de l'image est indispensable, mais ce sera toujours par la prière dans la joie de la souffrance que la connaissance innée - qui est la parole divine - se révèlera » (I, 15).

(20) *Cf. Her-Bak*, p. 223.

(21) Sur l'identité et l'altérité dans leur liaison avec le rythme cosmique - thème maintes fois repris dans *Le temple de l'Homme*, on se référera utilement aux pages d'*Her-Bak* (132 sq) où l'auteur justifie au passage l'usage des images « dissemblables » en des termes voisins de ceux qu'employait le Pseudo-Denys (*cf. Hiérarchie céleste*, éd. des Sources chrétiennes, Paris, 1958, trad. nouvelle, II, 3, 141 a, p. 79). L'« unidiversité » qu'il s'agit de « suggérer » par des symboles matériels - et qui est parfois qualifiée de « pendulaire », par référence à cette polarité de la dilatation et de la contraction qu'ont illustrée, entre autres, les Stoïciens - est une loi constante de tout développement naturel. Elle s'exprime à travers la succession des « cycles » : à Héliopolis, l'Un, dit M. de Lubicz, apparaît comme Deux (fonction interne de sa puissance immanente); à Memphis, on connaît le Ternaire (résultat ultime de toute analyse); Hermopolis revient au Deux, mais comme principe de multiplication; Thèbes tente la synthèse des trois positions (celle qu'on déchiffre mathématiquement à travers les apparentes bizarreries de Louqsor) (I, p. 151).

Pour désigner la « scission originelle » (qui est en même temps, pour lui, « créatrice »), M. de Lubicz recourt tout naturellement à ce même terme de « mystère » que, dans une tout autre perspective et devant que l'usage en fût vulgarisé jusqu'au niveau du baccalauréat, M. Gabriel Marcel avait autrefois proposé dans sa méditation introductive au *Monde cassé*. Lorsque l'homme se laisse « dualiser », comment ne pas dire que, de façon ou d'autre, il « tombe dans le monde terrestre et ses vicissitudes » ? [22]. Mais, en même temps, il est trop clair que (même voulût-on interpréter la Bible, à la façon des Kabbalistes, comme impliquant un « retrait de Dieu ») toute vraie genèse suppose une « dualisation » - à moins, bien entendu, qu'elle soit conçue à partir d'une Dualité originaire. Si l'Adam d'une des versions bibliques fut « créé homme et femme », dans l'Unité créatrice elle-même peut-être faut-il concevoir déjà « une nature mâle et une nature femelle, *inconnaissables* ». Le « nombre-entité » révèle inséparablement « le caractère pair et impair ». Dans la Nature enfin, nous dit l'auteur, « tout est dualisé, et le *haut* révèle les caractères du *bas* » (ce qui donne tout leur sens aux « croisements » qui se retrouvent partout dans les images du temple).

Mais ce n'est pas tout et la question du « devenir » n'est guère moins énigmatique. Retraçant, à travers la protohistoire et l'histoire d'Egypte, l'évolution en neuf « décans » du « grand Fœtus cosmique » - dans sa liaison avec les trois principes du Feu solaire, de l'Eau lunaire et de la Terre, mais en même temps avec les personnages concrets d'Imhotep, d'Amenhotep et de Petosiris, que leur « nom » même unit à ces principes, dans sa liaison aussi avec les trois « mois précessionniques » des Gémeaux, du Taureau et du Bélier -, M. de Lubicz fait correspondre au quatrième mois de la gestation humaine (lorsque le fœtus se met à bouger) la date approximative (et contestée) de la première dynastie historique ; sous le signe du taureau (dont on sait l'importance chez les Crétois) commence alors une période de grande pureté morale et de très sage gouvernement. C'est de ce temps central (mais transitoire) que datent les œuvres essentielles de la sagesse égyptienne. Après la douzième dynastie et jusqu'à l'entrée (que d'aucuns jugeraient fatale et réellement « néfaste ») dans le règne des Poissons (au temps de Cléopâtre et, pour les Chrétiens, à la veille de l'Incarnation), l'Egypte connaît une période plus troublée, mais riche encore en développements ; ensuite elle devra céder la place à la « Révélation christique » qui, loin de la nier, n'est que la « suite naturelle » et la plus parfaite explication des « Révélations » osirienne et horienne. Mais désormais « le dogme

(22) I, 476. On trouve des difficultés analogues dans la vision plotinienne du monde, qui lie le « faire » et le « devenir » au mouvement rayonnant de la seconde hypostase et qui décrit cependant la naissance du temps comme une convoitise et un faux-pas.

de la Rédemption » *individualise* le mystère du salut et fait «sortir » l'Homme « du Temple » (I. p. 701 sq.).

Quoiqu'on pense de ces conjectures (que l'auteur présente, bien entendu, comme des certitudes), elles montrent assez que les cycles successifs ne représentent ni le simple déroulement d'une histoire déjà écrite au Ciel des archétypes, ni la pure apparence (au sens de la *maja* indienne) d'une sorte de réfraction phénoménale de la pure Unité intemporelle, celle que connaît, dans l'absolu de l'Instant éternel, l'homme délivré, par l'*advaita* ou coïncident *atman* et *brahman*. Il s'agit bien d'une dialectique [23], interne et continue, où interviennent à la fois la détermination astrale (fixant en quelque sorte les « cadres » généraux du mouvement) et l'effort toujours incertain des hommes concrets dans leur histoire terrestre.

C'est cette grande leçon (entre maintes autres, que l'auteur lui même jugerait probablement plus importantes) que nous aimerions tirer d'une masse d'indications, assez énigmatiques pour qu'on puisse craindre parfois de les mal entendre. Il resterait à dire par quelles voies M. de Lubicz, avec l'aide conjuguée de l'archéologie (entendue au sens le plus large) et de la mathématique (sans oublier l'astronomie ni la médecine), pense retrouver l'Anthropocosme dans le Temple de Louqsor. Laissant à d'autres le soin de considérer plus techniquement les détails de cette reconstitution, on aimerait cependant souligner ici toute l'importance qu'y prennent, non seulement l'examen minutieux de chaque symbole (la moindre variation étant hautement « signifiante »), les proportions des membres dans les statues et celle des salles dans l'ensemble de l'édifice, les déviations successives du grand axe par rapport à la direction originaire, mais aussi le prétendu « remploi » des matériaux anciens, le martèlement des inscriptions par les nouveaux souverains, et, plus encore, tout un système de « correspondances », à travers les murs, entre des figures subtilement conjuguées. Mais surtout, comme l'indiquait fort bien le titre du premier livre publié par M. de Lubicz, c'est l'Homme lui-même qui se révèle « dans le Temple » ; toutes les parties de son corps et tous les âges de sa vie, toutes ses fonctions physiques et morales (elles-mêmes liées, comme on l'a vu, à l'être et au devenir du monde), se retrouvent, rigoureusement symbolisées, tout au long de l'Apet ; les « cuves de semence » (où certains égyptologues voient la très grossière utilisation de matériaux quelconques sont en réalité comme des « racines » d'où doit « jaillir le nouveau Temple », car on y retrouve des fragments symboliquement significatifs dont la place même est très précisément fixée, au détriment parfois de l'équilibre purement physique

(23) Nous prenons, bien entendu, ce terme ambigu dans une tout autre acception que celle que lui donne communément M. de Lubicz qui, comme les Scolastiques, l'entend au sens d'Aristote.

du soubassement [24]; enfin, comme l'homme naît et grandit, le temple peu à peu se forme et se transforme, de dynastie en dynastie, non au hasard des événements, mais, semble-t-il, selon une sorte de plan préétabli [25].

Plus encore que le symbolisme de la Trame (développé, par exemple, dans le *Politique* de Platon) et celui de la Croix (qui se retrouve à peu près dans toutes les civilisations), plus que le rôle, partout retrouvé et précisé, du Nombre d'or, plus que les passionnantes démonstrations mathématiques (où quelque fois nous avons peine à suivre l'auteur, non seulement parce qu'il utilise des notions qui ne nous sont pas familières, mais aussi parce que le jeu des nombres est un de ceux dont trop d'abus nous ont appris à nous méfier) [26], et puisqu'aussi bien il faut conclure, on aimerait souligner pour finir le rôle ambigu des *écarts*, des *déplacements*, des *oscillations* et des *pivotements* [27]. Au sein de l'unité anthropocosmique, cette perpétuelle et mouvante diversité symbolise sans doute les conditions effectives du temps (cosmique et humain). Elles sont en fait, plutôt que le résidu, les signes

(24) Le temple de Mentou, à Karnak, fournit à cet égard des exemples particulièrement significatifs et, lors de notre visite de 1950, les démonstrations de M. Robichon avaient semblé très convaincantes au profane que nous sommes. Le même architecte a pratiqué aussi de précieux sondages à Louqsor; on en trouvera le compte rendu en III, p. 357 sq. Quelles que soient leurs réserves sur la théorie des cuves, les fouilleurs devraient bien prendre soin de noter exactement la place et la nature des blocs divers qu'ils trouvent comme fondations. Ils éviteraient au moins qu'ont pût les accuser d'avoir voulu faire disparaître définitivement certaines pièces du procès.

(25) Selon M. de Lubicz, tous les temples « initiatiques » se fondent sur le principe de l'Anthropocosme, mais le principe du *Vastupurushamandala* (théorisé par les Hindous) ne trouve d'illustration rigoureuse qu'à Louqsor (I, p. 107). Le rôle de la « conscience » humaine est clairement indiqué p. 117, malheureusement dans le langage si équivoque de la « chute » (« L'Homme cosmique tombé en terre se retourne face vers le Ciel »). Pour le détail si curieux des états successifs d'un édifice, apparemment composite mais dont on a bien l'impression, avec le clé de son symbolisme, qu'il ne pouvait effectivement se développer que dans une certaine ligne, car il ne prend son sens qu'une fois terminé, *cf.* III, p. 45 sq.

(26) Signalons cependant un point où M. de Lubicz n'a guère eu de peine à nous faire partager sa conviction. Dans le livre que nous citions plus haut, Moret (p. 521) raille un peu lourdement la gaucherie des mathématiciens de l'Egypte ancienne qui, bien que connaissant les fraction 2/3 et 3/4 n'usaient normalement, dans tous les autres cas, que du numérateur 1. Il lui semble que c'est par jeu qu'ils écrivent 24 sous la forme compliquée : 2/3 + 1/10 + 1/30. Cette remarque va dans le sens d'une idée fort répandue quant au caractère pratique de la géométrie pharaonique, qui aurait connu de simples recettes, en ignorant les théorèmes de base et des démonstrations. M. de Lubicz explique très bien pourquoi, dans la perspective égyptienne, 2/3 est employé, car c'est une valeur mystique, qui vaut en réalité 1, les deux tiers s'égalant à l'unité dont ils procèdent. Nous avons lu avec le même intérêt les explications qui concerne 3/2 (et non d'ailleurs les 3/4 de Moret), car, pour que 2/3 redevienne arithmétiquement le 1 qu'il représente mystiquement, il faut poser 2/3 × 3/2 (qui donne, en langage moderne, 36/36); ainsi obtient-on, non plus le 1 ponctuel du début, mais le symbole d'une surface. L'auteur tire de là deux conclusions quant à l'inégalité des parties qui forment un tout et quant à la fonction du « croisement » (I, p. 155/156).

(27) Les cinq rois du « Saint des Saints » ont à Louqsor des proportions fondées sur des unités de mesures différentes (le roi du sud étant mesuré en brasses du nord, et le roi du nord en brasses du sud, I, p. 549). Sur les trois axes du temple et les quatre déviations de l'axe de Mout, passant de 33° à 45°, *cf. ibid.*, p. 535. Le schéma de III, p. 332 est particulièrement significatif.

mêmes d'un *progrès,* que d'ailleurs M. de Lubicz est loin de nier, mais à l'égard duquel sa position n'est pas toujours parfaitement claire. Il refuse, en effet, que l'Age d'or soit « derrière nous », qu'il faille « revenir » au passé. Malgré toute sa sévérité pour tels aspects fondamentaux du monde moderne, il va jusqu'à admettre que l' « atomistique » de la science la plus récente nous « aide à retrouver » des éléments de Connaissance. Il juge bénéfique que, par une voie nouvelle (qui ne se confond certes pas avec la « Révélation christique » mais qui, sur ce point précis, consonne avec son exigence d'universalité), le « mystère sensible » s'ouvre de la sorte « à un plus grand nombre » (III, pp. 14-15). Il reste cependant que, le Pharaon mort et le Temple vidé (faute de prêtres pour y célébrer de vrais cultes, mais faute aussi de masses fidèles pour avoir part, fût-ce lointainement, à la sagesse des initiés), le décalage est évident entre le « monde » où nous vivons (ou l'apport de notre *culture* recouvre celui de la *nature*) - ce « milieu », essentiellement artificiel, où il nous faut chercher péniblement les voies de l'ordre et de la paix, de la force et de l'amour -, et, d'autre part, dans les lointains d'un passé malaisément reconstruit, cette vieille monarchie sacrée, riche sans doute en secrets de vie, mais fondée tout entière sur une notion organique de l'autorité [28].

Dans la « phase » de développement où se situe l'humanité actuelle, il est trop clair que ni les institutions sociales et politiques, ni les idéologies qui s'entremêlent et se contredisent, ni même des structures ecclésiales et dogmatiques trop souvent sclérosées, ne peuvent se substituer au très rigoureux équilibre qui fut lié, dit-on, à trois « moments » précessionniques. En fait l'Egypte ancienne connut aussi ses troubles et, comme toute civilisation humaine, ses incertitudes; des masses serviles ou mi-serviles, à des degrés divers selon les dynasties, furent plus ou moins exclues d'une sagesse réservée (nécessairement ?) à un petit nombre de privilégiés. Or, dans la perspective d'une promotion tout à la fois collective et personnelle, celle qu'inaugura (virtuellement et lointainement) la mort de l'Egypte traditionnelle, le problème qui se pose aujourd'hui à l'homme est

(28) « En ancienne Egypte comme dans l'ancienne Chine, le Roi incarne le Cosmos pour son peuple, il représente l'*incarnation de l'état actuel* de l'accomplissement de l'homme... » (I, p. 113). « Notre histoire, depuis deux mille ans, est faite en dispersion, par bribes et par morceaux... C'est avec l'époque précessionnique des Poissons... que le Temple a cessé de vivre. Or le Temple, c'est la connaissance, c'est-à-dire la science de la Génèse et de l'Harmonie cosmique... L'Eglise ne peut plus conduire l'homme collectivement », car c'est « par son propre effort » que l'individu « doit réaliser Christ en lui ». M. de Lubicz indique finalement une seule voie possible : « La *nécessité vitale* de l'unification ou centralisation... impose aujourd'hui à l'humanité de faire appel à des principes collectifs sociaux sur la base économique et prolétarienne » (p. 701/702). Si cette « nécessité » n'est pas un rigoureux « déterminisme » astrologique, faut-il conclure que l'« unification » ne peut se baser que sur le « sable mouvant » d'une « philosophie matérialiste » ? Nous ne pensons pas que cette concession désespérée au marxisme soit le dernier mot de l'auteur.

bien, au lieu de se détruire en détruisant le monde, de travailler à s'édifier en retrouvant une harmonie avec le Cosmos que tant de causes diverses - depuis une certaine conception du péché jusqu'à une certaine manière de concevoir la science physique - ont si gravement altérée. L'exemple des Anciens serait sans valeur pour des copistes ou des archéologues; l'idée même que M. de Lubicz présente dans son beau livre quant à la valeur positive du temps, à l'intérieur d'un idéal de restructuration, peut stimuler utilement notre effort vers une sagesse qui refuse à la fois la fuite désincarnée et la soumission paresseuse au mouvement de l'histoire.

MAURICE DE GANDILLAC.

SAINT-JOHN PERSE

PRIX NOBEL 1960

La France est honorée de recevoir, à trois ans de celui d'Albert Camus et à l'unanimité des membres de l'Académie de Stockholm, son dixième Prix Nobel de Littérature qui distingue, entre toutes celles de notre temps, l'œuvre poétique de Saint-John Perse. Cet honneur, dans l'avilissement et la dégradation des valeurs où se trouve présentement le monde, est fait à un très grand poète qui nous donne mesure de la hauteur de l'homme, rappelle les voies de l'histoire, montre celles du renouvellement et chante avec le renouement les plus vastes perspectives. Grâce à lui nous gardons le contact avec la noblesse et l'exigence. Mais mieux encore que celui dont l'existence, d'un bord à l'autre de l'océan, est aujourd'hui partagée entre deux occidents, c'est l'homme de notre race qui est honoré, français par excellence, et qui témoigne de grandeur pour un pays tout entier.

En nul autre lieu que nos *Cahiers du Sud,* la nouvelle que le Prix Nobel venait d'être attribué à Saint-John Perse n'a été accueillie avec plus de joie. Car les attaches provençales du poète, depuis son retour en France, avec un proche bord de mer, placent désormais la Méditerranée dans l'aire immédiate de sa sensibilité. Et nous tirons fierté, non point seulement de nos rencontres avec un homme exceptionnel, mais aussi de ces rendez-vous significatifs que le poète a su nous donner aux tournants de son œuvre: en 1942, en nous faisant parvenir son poème *Exil* comme à la seule revue française d'avant-guerre restée libre, et en 1959, en nous confiant le soin de publier pour la première fois *Chronique,* dans un fronton que nous avions, fait unique dans l'histoire de notre revue, consacré à un écrivain vivant. Que ce soit autant la portée humaine de sa poésie que sa valeur littéraire qui aient dicté le choix des académiciens suédois, notre amitié et notre admiration pour Saint-John Perse s'en exaltent, et certainement avec nous nos lecteurs.

C. D. S.

SAINT-JOHN PERSE

ALLOCUTION DE STOCKHOLM

J'ai accepté pour la poésie l'hommage qui lui est ici rendu, et que j'ai hâte de lui restituer.

La poésie n'est pas souvent à l'honneur. C'est que la dissociation semble s'accroître entre l'œuvre poétique et l'activité d'une société soumise aux servitudes matérielles. Ecart accepté, non recherché par le poète, et qui serait le même pour le savant sans les applications pratiques de la science.

Mais du savant comme du poète, c'est la pensée désintéressée que l'on entend honorer ici. Qu'ici du moins ils ne soient plus considérés comme des frères ennemis. Car l'interrogation est la même qu'ils tiennent sur un même abîme, et seuls leurs modes d'investigation diffèrent.

Quand on mesure le drame de la science moderne découvrant jusque dans l'absolu mathématique ses limites rationnelles; quand on voit, en physique, deux grandes doctrines maîtresses poser, l'une, un principe général de relativité, l'autre un principe quantique d'incertitude et d'indéterminisme qui limiterait à jamais l'exactitude même des mesures phy-

siques ; quand on a entendu le plus grand novateur scientifique de ce siècle, initiateur de la cosmologie moderne et répondant de la plus vaste synthèse intellectuelle en termes d'équations, invoquer l'intuition au secours de la raison et proclamer que « l'imagination est le vrai terrain de germination scientifique », allant même jusqu'à réclamer pour le savant le bénéfice d'une véritable « vision artistique » - n'est-on pas en droit de tenir l'instrument poétique pour aussi légitime que l'instrument logique ?

Au vrai, toute création de l'esprit est d'abord « poétique » au sens propre du mot ; et dans l'équivalence des formes sensibles et spirituelles, une même fonction s'exerce, initialement, pour l'entreprise du savant et pour celle du poète. De la pensée discursive ou de l'ellipse poétique, qui va plus loin, et de plus loin ? Et de cette nuit originelle où tâtonnent deux aveugles-nés, l'un équipé de l'outillage scientifique, l'autre assisté des seules fulgurations de l'intuition, qui donc plus tôt remonte, et plus chargé de brève phosphorescence ? La réponse n'importe. Le mystère est commun. Et la grande aventure de l'esprit poétique ne le cède en rien aux ouvertures dramatiques de la science moderne. Des astronomes ont pu s'affoler d'une théorie de l'univers en expansion ; il n'est pas moins d'expansion dans l'infini moral de l'homme - cet univers. Aussi loin que la science recule ses frontières, et sur tout l'arc étendu de ces frontières, on entendra courir encore la meute chasseresse du poète. Car si la poésie n'est pas, comme on l'a dit, « le réel absolu », elle en est bien la plus proche convoitise et la plus proche appréhension, à cette limite extrême de complicité où le réel dans le

poème semble s'informer lui-même. Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, et par le jeu de ses correspondances, sur mille chaînes de réactions et d'associations étrangères, par la grâce enfin d'un langage où se transmet le mouvement même de l'Etre, le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science. Est-il chez l'homme plus saisissante dialectique et qui de l'homme engage plus ? Lorsque les philosophes eux-mêmes désertent le seuil métaphysique, il advient au poète de relever là le métaphysicien ; et c'est la poésie alors, non la philosophie, qui se révèle la vraie « fille de l'étonnement », selon l'expression du philosophe antique à qui elle fut le plus suspecte.

Mais plus que mode de connaissance, la poésie est d'abord mode de vie - et de vie intégrale. Le poète existait dans l'homme des cavernes, il existera dans l'homme des âges atomiques : parce qu'il est part irréductible de l'homme. De l'exigence poétique, exigence spirituelle, sont nées les religions elles-mêmes, et par la grâce poétique, l'étincelle du divin vit à jamais dans le silex humain. Quand les mythologies s'effondrent, c'est dans la poésie que trouve refuge le divin ; peut-être même son relais. Et jusque dans l'ordre social et l'immédiat humain, quand les Porteuses de pain de l'antique cortège cèdent le pas aux Porteuses de flambeaux, c'est à l'imagination poétique que s'allume encore la haute passion des peuples en quête de clarté.

Fierté de l'homme en marche sous sa charge d'éternité ! Fierté de l'homme en marche sous son fardeau d'humanité, quand pour lui s'ouvre un humanisme nouveau, d'universalité

réelle et d'intégralité psychique... Fidèle à son office, qui est l'approfondissement même du mystère de l'homme, la poésie moderne s'engage dans une entreprise dont la poursuite intéresse la pleine intégration de l'homme. Il n'est rien de pythique dans telle poésie. Rien non plus de purement esthétique. Elle n'est point art d'embaumeur ni de décorateur. Elle n'élève point des perles de culture, ne trafique point de simulacres ni d'emblèmes, et d'aucune fête musicale elle ne saurait se contenter. Elle s'allie, dans ses voies, la beauté, suprême alliance, mais n'en fait point sa fin ni sa seule pâture. Se refusant à dissocier l'art de la vie, ni de l'amour la connaissance, elle est action, elle est passion, elle est puissance, et novation toujours qui déplace les bornes. L'amour est son foyer, l'insoumission sa loi, et son lieu est partout, dans l'anticipation. Elle ne se veut jamais absence ni refus. Elle n'attend rien pourtant des avantages du siècle. Attachée à son propre destin, et libre de toute idéologie, elle se connaît égale à la vie même, qui n'a d'elle-même à justifier. Et c'est d'une même étreinte, comme d'une seule grande strophe vivante, qu'elle embrasse au présent tout le passé et l'avenir, l'humain avec le surhumain, et tout l'espace planétaire avec l'espace universel. L'obscurité qu'on lui reproche ne tient pas à sa nature propre, qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore : celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain. Son expression toujours s'est interdit l'obscur, et cette expression n'est pas moins exigeante que celle de la science.

Ainsi, par son adhésion totale à ce qui est, le poète tient pour nous liaison avec la permanence et l'unité de l'Etre. Et sa leçon est

d'optimisme. Une même loi d'harmonie régit pour lui le monde entier des choses. Rien n'y peut advenir qui par nature excède la mesure de l'homme. Les pires bouleversements de l'histoire ne sont que rythmes saisonniers dans un plus vaste cycle d'enchaînements et de renouvellements. Et les Furies qui traversent la scène, torche haute, n'éclairent qu'un instant du très long thème en cours. Les civilisations mûrissantes ne meurent point des affres d'un automne, elles ne font que muer, L'inertie seule est menaçante. Poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance. Et c'est ainsi que le poète se trouve aussi lié, malgré lui, à l'événement historique. Et rien du drame de son temps ne lui est étranger. Qu'à tous il dise clairement le goût de vivre ce temps fort ! Car l'heure est grande et neuve, où se saisir à neuf. Et à qui donc céderions-nous l'honneur de notre temps ?...

« Ne crains pas », dit l'Histoire, levant un jour son masque de violence - et de sa main levée elle fait ce geste conciliant de la Divinité asiatique au plus fort de sa danse destructrice. « Ne crains pas, ni ne doute - car le doute est stérile et la crainte est servile. Ecoute plutôt ce battement rythmique que ma main haute imprime, novatrice, à la grande phrase humaine en voie toujours de création. Il n'est pas vrai que la vie puisse se renier elle-même. Il n'est rien de vivant qui de néant procède, ni de néant s'éprenne. Mais rien non plus ne garde forme ni mesure, sous l'incessant afflux de l'Etre. La tragédie n'est pas dans la métamorphose elle-même. Le vrai drame du siècle est dans l'écart qu'on laisse croître entre l'homme temporel et l'homme intemporel. L'homme éclairé sur un versant va-t-il s'obscurcir sur

l'autre ? Et sa maturation forcée, dans une communauté sans communion, ne sera-t-elle que fausse maturité ?... ».

Au poète indivis d'attester parmi nous la double vocation de l'homme. Et c'est hausser devant l'esprit un miroir plus sensible à ses chances spirituelles. C'est évoquer dans le siècle même une condition humaine plus digne de l'homme originel. C'est associer enfin plus largement l'âme collective à la circulation de l'énergie spirituelle dans le monde... Face à l'énergie nucléaire, la lampe d'argile du poète suffira-t-elle à son propos ? Oui, si d'argile se souvient l'homme.

Et c'est assez, pour le poète, d'être la mauvaise conscience de son temps.

SAINT-JOHN PERSE.

au Banquet Nobel du 10 Décembre 1960

N.D.L.R. — Malgré la diffusion qui a été donnée à cet éloge de la poésie, nous estimons qu'il est dans le rôle d'une revue de poètes de publier une profession de foi si conforme à notre pensée et dont Saint-John Perse nous avait remis le texte.

LA FIGURE

A chaque instant entre objet et figure
Et tantôt floue tantôt les traits figés
S'interposa l'autre présence dure
Dont je ne sais le nom ni la durée

A chaque instant s'interpose tantôt
Evanouie ou bien un corps figé
Entre l'objet et sa figure
Une autre présence innomée

Tantôt évanouie
Tantôt les mains figées
L'autre présence s'interpose
Entre l'objet et la figure
Sans que d'elle je sache rien

Je ne sais rien de la présence
Autre et tantôt évanouie
Tantôt la main figée droite dans le miroir
Ineffaçable et pur comme elle
Qui s'interpose à chaque instant
Entre l'objet et sa figure

●

Il s'agit de voir :
Moment, mouvement
De chaque figure.

Nulle fiction,
Nulle métaphore,
L'univers est nu
Quand l'est mon regard.

C'est la vanité
D'un regard habile
Qui fait un mensonge
D'une vérité.

●

Est-ce une clé ?
Je ne crois pas que soudain
Tout me soit donné.
Je n'en verrais pas la raison.

Cependant n'ai-je pas en main
Cette clé ?

Un être - est-ce hasard -
Ou quelque objet que j'interroge
Soulève dans la chambre intacte
Son visage de vérité.

(Quand les chères figures
Sont étrangères,
Je m'étonne.

Un caillou tombe.
Le feu devient chose froide.
Nul n'est plus là.

Je me demande, est-ce moi ?
Suis-je coupable ou nu ?
Suis-je aveugle et méchant ?
Ou bien de tels objets
Sont dérisoires.

Tout est changé, alors
Que j'avais compris un visage
Et sa splendeur.)

●

Tige de fer pour la lampe glacée.
Rien au delà du cercle bien tracé
Qu'une région où ma tête se cache.
Lumière, oui. Car j'appelle lumière
Cette raideur qu'on ne peut secouer.

Sa pauvreté inonde, éblouit. Impossible
De supporter plus d'un instant ou de trop près
L'éclat de la coupole lisse où brûle un œuf.
Sans aucun charme. Et se cambre la tige
Comme une maigre inhabile à séduire,
O froide et pure et stérile et vouée
Au déploiement de quels gestes ingrats.

Pauvre. La main posée,
(Elle abandonne en ce moment la plume,
Trame sur le papier son geste vide,
Elle n'est plus qu'une main posée là),
La main posée livide,
Verte sous le chapeau,

Quémande quelque acquiescement
Qui sauvât cette affreuse chose
Dont la vertu est d'éclairer.

●

Sûrement par le bénéfice
D'apercevoir un peu plus loin qu'il ne faudrait
Le miroir envahi recèle
Plus d'images qu'on n'en dénombre

Sûrement parce qu'il est lisse
Et que l'ongle jamais ne l'a détérioré
Le miroir immobile appelle
Ce que le sang laisse dans l'ombre

Sûrement par son sacrifice
Quand un caillou giclant l'a soudain constellé
Le miroir inouï révèle
Qu'une étoile est peut-être sombre.

•

Au-dessus de moi, au dedans,
Nuée, ou poussière, ou morsure,
Ou vif éclat, ou tremblement,
Ou femme.

Ou même - et fausse image, alors -
Mais laquelle est fausse, elle ou moi ?
Confondue avec un présent
Sans cesse en train de l'inventer,
Sans cesse en train de la détruire.

Je sais que je serai son être
Quand elle m'aura dévoré.

Mais, que je sois ce que je suis,
Tant que je crois m'occuper d'elle,
Elle n'est pas. Mais parler d'elle
C'est la nier. Mais c'est mensonge
Que de dire je la connais.

Mais parler d'elle, c'est former
Quelque image à ma ressemblance
Et c'est remaçonner l'obstacle
Que je nie avec tant de mots.

●

Un silence de plus o marge étroite
Où l'on devine

Tout est subitement très clair
La branche offerte aux mains la bouche
A la bouche et l'éclair à l'éclair

Dans leur espace concevable
Toutes les nudités chancellent
Pour s'apaiser à l'herbe de mes bras

Raie violente ou silence de feu
Mais tout espace est alors franchissable
Et tout m'est dû Je suis léger et bon
La bouche à l'ombre de la bouche

Le désir au soleil des yeux
Cela n'est plus le silence
Ce n'est plus que l'instant très clair
Où je suis moi.

●

Les formes que je suscite
S'accoudèrent très près
Pour regarder si je mens

Leurs grands yeux au-dessus du parapet de pierre
S'avancèrent parmi les choses
Qui se dérangent

Cette nuit c'était la nuit
Ou bien l'odeur de verveine
Ou d'une autre fleur absolue
Ou c'était une passagère
Blanche et la chevelure inondée par le vent

Elles plutôt que d'autres
Je n'ai pas su pourquoi.

(*Version primitive :*

Il se peut que la nuit ou l'odeur de verveine
Ou quelque passagère inondant ses cheveux
Ou quelque autre tracé qui s'efface ou se traîne
A travers le réseau des choses que je veux

Qu'à la fois tout cela vienne appuyer sa forme
Par hasard suscitée ainsi qu'un mouvement
Sur le vieux parapet qui protège ma norme
Et vienne regarder de plus près si je mens).

●

Quel est ce flot ? Que sont
Ces vagues relancées
En vertes parallèles ?

Issues de loin l'une de l'autre,
Au loin brillantes, par des bonds
De neige et de lance elles chantent
Leurs noms de fille et de soleil.

Mais quelle est donc cette jeunesse ?
Mais quel est ce corps entrevu
Entre deux avancées du flot ?
Quelle est cette noyée ou cette femme heureuse,
Cette prairie courbe sous le soleil ?

Cette vague qu'est-elle donc ?
Ce mouvement perpétuel, cette aventure
Inclinée vers le sable en qui doit s'apaiser
Par infusion et par repos la soif ?

Si bien que la dernière trace
Sera le sel, le transparent cristal,
Le résidu très dur et très amer,
Agglomérat d'imperceptibles grains
Qui craquent sous les pieds.

Un oiseau tend le piège
Il chante
Et le chasseur traqué
Dans l'inoubliable réseau
Trébuche en un temps nul
Le cœur battant

Il ne voit pas l'oiseau
Le chant est le jeu d'une branche
A peine indiqué
Mais par une lumière
Plus pure que quelqu'autre
Elle ne dure pas

Les yeux sont éblouïs les mains
Devant ce qui vacille
Perdues inaptes à saisir
Mais que saisir d'une onde frémissante
Soudain emportée vers le haut
Inaccessible soudain

Un gosier d'or éclate
Ou des ailes fléchissent
Le piège est retourné
L'oiseau meurt de son chant.

Reste la nuit Reste une grande courbe
Reste une chose violette
Comme un bassin profond d'eau froide
Qui tremble en descendant à l'intérieur de soi

Ou bien c'est un présent sans dimensions

Je parle ici de cette nuit
De cette chose qui m'entoure et que j'ignore
Qui n'est pas le sommeil ni le réveil livide
Ni le rêve dont les traces sont vertes
Qui n'est pas moi

Une corolle intense la figure
Un vase transparent une femme attentive
La chambre nue du calme intérieur

Je vois pendant ce temps
Vous êtes là vous tous que j'aime
Mais c'est la nuit immense frondaison
Rideau de pourpre aux plis d'ébène
Saison de l'être et non supplice

L'univers incompréhensible
Fléchit autour de moi comme s'il existait
Je ne suis le maître de rien.

JEAN TORTEL.

IFRIQYA

à P. S.

Je veux faire à qui j'aime le plus précieux des présents, où le soleil ait part. Et si, plongeant au petit large de la plage brûlante, je n'ai pas le bonheur de ramener du fond de la mer une Aphrodite de marbre naufragée aux côtes de Mahdia, dont le sel et les siècles et les vagues du fond aient rongé le profil et les seins charmants, afin que les marées, le temps, la Méditerranée collaborent avec un sculpteur d'Athènes dont le travail s'en allait si vite sombrer pour deux mille ans avec la trirème qui apportait ses dons aux Romains de la Byzacène ; si j'ignore le secret des enfants de Gafsa, que j'ai vu capturer avec une herbe nouée le lézard furtif, qui gonflait au soleil du désert sa gorge d'un blanc doux ; si j'ignore l'appel des chasseurs du Cap Bon qui savent convaincre le faucon de venir se poser sur leur poing ainsi qu'une idée juste se pose sur la main de l'homme heureux ; si l'automne, à l'instant où il est déjà l'hiver, a flétri avant que je ne la cueille la fleur du jasmin qui embaumait le jardin d'Hammamet ; si je n'ai su saisir le fruit du cédrat, couleur de soleil épanoui, aux jardins de l'Ariana,

alors je te ferai don d'un palmier, pour que ses palmes te soient louanges.

Peut-être choisirai-je le palmier de Djerba, celui qui ressemblait à un jeune homme ayant marché jusqu'à la lisière de la plage et qui s'arrête, interdit, parce que le chuchotement de la mer se confond avec le bruissement de sa gerbe ; alors il avance la tête, se penche un peu, et le petit vent qui ébouriffe à peine ses palmes lui dit : « Cette chose fraîche, bleue, qui chuchote et se caresse elle-même à perte de vue, nous la nommons la mer ». Ou bien, élirai-je le palmier de Tozeur, le long palmier dattier qui jaillissait au bord de la source, ses racines s'enfonçaient dans la fraîcheur, et son sommet nous la restituait, quand Bechir y grimpait, ses pieds larges comme des mains épousant les écailles du tronc, jusqu'à l'incision d'où s'était

distillé le lait pâle et frais du *lagmi*, (il faut le boire près de la blessure au flanc de l'arbre, comme il faut boire l'eau de la source auprès de la fontaine) ? A moins que je ne me laisse abuser, et qu'au lieu d'un palmier je saisisse une colonne, dans les ruines de Thuburbo Majus, colonne couronnée d'une allusion de palme ciselée dans la pierre, colonne qui n'en finit pas de s'élancer, et d'être surprise, depuis vingt siècles, de s'élancer en vain, n'ayant désormais rien d'autre à soutenir que le ciel et l'air pur, où une alouette suspend sa chanson exactement à la verticale au-dessus d'elle, là où jadis un temple ordonnait son fronton.

Mais non, ce ne sera aucun de ces palmiers que je t'apporterai ; il faut les laisser frémir aux palmeraies sauvages des îles, ou bien dans l'oasis où veille le gardien des eaux, de l'aurore à la nuit, distribuant le courant aux canaux d'irrigation des jardins, sérieux comme la justice distributive, et comme elle silencieux. Le palmier que je t'offrirai, c'est celui de Sidi Bou Saïd, qui pousse dans le patio de la maison plus blanche que le blanc, au bord de la mer plus bleue que le bleu. Sa chevelure s'épanouit au-dessus du toit en terrasse, l'envers de ses palmes protège les hommes, et leur endroit reflète le soleil dans sa course entêtée. Il est si beau, ce palmier-là, qu'on ne sait si la maison fut construite pour l'abriter, ou s'il fut planté pour abriter la demeure. Il fait partie de la famille ; il est le moins bavard des serviteurs, le plus pensif, et les enfants ont caressé son tronc, arraché des touffes de son poil, déchiré ses écailles, ainsi qu'ils martyriseraient une bête fidèle qui détourne le museau lorsque les petits du maître lui font mal, et fait semblant de ne pas ressentir l'offense, ni de souffrir du tourment.

Ce palmier est à toi, tienne la maison à son ombre, et la mer alentour t'appartient tout entière. Mais de palme en aiguille, de maison en village, de village en Tunis, de Sahel en oasis, c'est toute la Tunisie dont je finirai par te faire cadeau, autour de l'unique palmier que j'avais cru choisir. C'est un tout petit pays, mais nous y fûmes heureux, et le bonheur n'a pas tant besoin de l'étendue des terres que de l'espace ouvert qui ne se mesure pas. « *L'homme,* dit un proverbe du Sud, *n'a le large dans le cœur que s'il se trouve au large sous le ciel* ». Je serai semblable, en te la présentant, à ces ambassadeurs de l'émir de Kairouan qui arrivèrent un jour à la cour de l'Empereur de Chine. Celui-ci voulut savoir d'où ils venaient, se fit apporter une mappemonde, chercha la Tunisie, et ne la trouva point. Jusqu'à l'instant où une mouche qui s'était posée sur le globe terrestre s'envola enfin,

révélant l'Ifriqya qu'elle dissimulait. J'ai parcouru à mon tour l'étendue de la Chine, et ce petit cap que l'Afrique étend à sa pointe Nord-Est. Nous ne sommes jamais que là où nous sommes, sinon dans nos pensées qui toujours, telle l'eau vive de la vasque, débordent de nous, quand nous avions cru les contenir. Qu'importe à la fourmi l'étendue des frontières ? Qu'importe au voyageur que le pays soit vaste, ou minuscule ? La fourmi rend grâce au soleil, et l'homme à ce qui fait battre son cœur.

A la frange des oliveraies grises et du désert blond, j'ai fait halte dans une maison dont le silence chante encore en moi lentement. Je veux louer cette demeure comme on loue un vers juste. J'y ai vécu pieds nus, foulant tour à tour l'épaisseur caresse-pieds des hauts tapis de laine, et le froid taciturne des dalles. Chaque pas m'était plaisir. J'ai appris ici, à l'heure du zénith et des persiennes closes, à nommer tous les blancs, comme le jardinier, à chaque rose que nous croyons être une rose, donne son nom précis. Blanc ? Blanc comme quoi ? Est-ce, ici, le blanc irisé d'un bleu pâle des plafonds en coupoles ? Est-ce le blanc aigu des murs crépis de chaux ? Est-ce le blanc minéral des dalles de marbre frais ? Est-ce le blanc jauni comme un œil d'animal des tapis de laine crue ? Ou bien le blanc trouble du sirop d'orgeat, quand l'eau glacée le change en ciel chargé, en nuage, en cumulus ? Nous croyons avoir dit quelque chose quand nous avons prononcé le mot *blanc*. Mais mon hôte va chercher dans un coffre hafside, clouté de cuivre fin, un manuscrit ancien, et c'est un autre blanc encore, celui de la page blanche où s'inscrivent les mots qui disent *Louange à Dieu*. Oui, louange à Dieu, s'il créa la blancheur, dont les cigales autour de nous le louent, dans la lumière d'été, blanche à force d'être feu.

Je sais que lorsque le soleil aura épuisé son élan, j'irai t'éveiller pour te conduire au jardin. Il va reprendre souffle aux douces prémices de la fraîcheur du soir. Je te nommerai les arbres comme on présente ses anciens amis à celle qu'on a choisi. Je te dirai : voici le citronnier, voici les cyprès, les amandiers, le grenadier dont les fruits éclatent à force de penser à l'automne, voici les bougainvillées aux fleurs mauves, et les géraniums grimpants qui ont un parfum si pâle. Voici les orangers sous lesquels on a tendu un hamac, filet à capturer les songes, et le livre qu'on y a oublié, tu peux le feuilleter, c'est, bien sûr, le recueil des quatrains d'Omar Khayyâm. Ne me dis surtout pas, si un paon déguisé en joyau passe dans l'allée, en traînant sa queue comme une métaphore élizabéthaine, ne me dis pas que c'en est trop, que l'excès de la

splendeur et des choses exquises t'attriste soudain, et que tu te prends à désirer l'impair d'une faute de goût, comme on rêve d'un coup de pistolet dans un salon trop policé. Ne dis rien, encore. Nous irons au crépuscule seller les petits chevaux gris pour galoper dans cette steppe qui bientôt sera le désert. L'espace dépouillé nous grisera de vide, d'absence, et de ce grand repos que l'étendue du rien propose à notre cœur.

Mais tu as murmuré ce que ma pensée me murmurait déjà. Il est sur cette terre trop d'hommes pour qui le dépouillement ne peut pas être un luxe de l'esprit, parce qu'il est la dominante amère de leur vie. Celui qui possède tout cherche le plaisir de se contenter de peu, mais celui qui n'a rien désespère de ce rien. L'Orient a inventé la sagesse, parce qu'il a si longtemps été l'élu de la misère. Cet Orient de la faim commence à la Calabre et s'étend au Chili. L'Amérique du Sud lui appartient encore lorsque déjà la Chine commence à lui échapper. J'ai croisé autrefois, dans le Sahel, les Bédouins que la famine avait chassés du Sud, et qui avaient chargé sur leur chameau pelé le plat à couscous vide, une jarre d'huile vide, un couffin de hardes et le *kanoun* de terre pour infuser le thé, si noir qu'il grise et fait oublier la faiblesse de l'inanition. Je me souviens des gendarmes qui emmenaient les voleurs de sel enchaînés, et, aux temps de la révolte, je revois la lumière blême de la salle du Tribunal militaire, où on condamnait tous les matins, à mort ou à perpétuité, la faim de dignité et la soif d'être libre. J'entends encore le chômeur du gourbiville de la Saïda Manoubia dire, à mon ami qui est l'ami des pauvres : « *Ma femme et mes enfants ont faim. Elle est devenue sèche comme cette feuille. Si j'étais célibataire, j'irais voler. Cela t'étonne ? Mais tu connais bien le proverbe « Si Iblis* (le Diable) *te donne à manger, il sera ton frère* ». Non, je n'oublie pas cela, ni le trachome aux yeux des enfants, ni les ventres gonflés, ni les épaules rachitiques, et non plus les petits cadavres roulés dans un linge, sur la civière en marche vers le cimetière. Mais voici : la misère est maintenant l'affaire des misérables, et les misérables l'affaire de tous. La liberté, c'est d'abord celle de ne plus être irresponsable de la faim des faméliques, du dénuement de ceux qui allaient nus. Non, je n'oublie pas la misère - mais déjà elle commence lentement à oublier qu'elle fut la misère...

Nous habiterons quelque temps, si tu le veux, un village non loin de la mer. Le soir, quand les paysans seront revenus des oliveraies et les mahonnes de la

pêche, nous irons boire le café chez Boussadia, sur la grand'place. Nous écouterons les nouvelles du jour : le chameau des Mahjoub s'est enlisé dans un marécage près de l'oued à sec, et on a eu du mal à le tirer de là ; Hedi le berger a rapporté des champs une fricassée de courlis qu'il a pris au piège ; le vieux Fredji a trouvé un essaim d'abeilles dans le figuier de son jardin ; le chameau de Bouchrai est malade, et Djrad le rebouteux lui a cautérisé le ventre avec une faucille rougie. Tu admireras comme moi l'extrême courtoisie du langage familier, que l'aveugle soit celui qu'on nomme *le voyant,* que le sourd soit désigné comme *celui-dont-l'oreille-a-un-long-vestibule,* qu'on nomme le borgne *l'unitaire,* et le noir *celui-qui-est-un-peu-sombre.* Et lorsque nous prendront congé du vieux Bouzaouache, il nous dira : « *Dieu soit votre sauf-conduit* ».

Quand nous serons rassasiés de repos, nous reprendrons la route. Elle te donnera le désert, vieille peau de lion tannée ; la tente bleue-noire des Bédouins ; les figuiers de Barbarie, sur le chemin poudreux qui conduit à la plage ; la pluie sur les palmiers, son tambourinement presque métallique ; le vieux fort espagnol au bord de la mer qui parle toutes les langues ; le tombeau du saint homme où les femmes enceintes vont demander la grâce d'un garçon ; le village endormi à la canicule, et les moucharabieh peints en bleu ciel sur le blanc insoutenable des murs crépis de chaux ; le gris des oliviers ; le croissant blanc sur fond rouge des drapeaux qui claquent dans le vent ; les ruines de Rome grignotées par les pillards et le ressac des siècles ; les grands barrages de béton de la Medjerda et les antiques citernes de pierre dont l'émir Abû Ibrahim eut la joie de boire l'eau avant de mourir ; la voile ocre et noire des mahonnes sur le golfe ourlé de palmiers ; la synagogue de la Griba et son odeur d'encens, la mosquée du Barbier et ses nattes de paille ; dans le Souk des parfums les chandelles à cinq branches ornées de papier d'argent, qui brûleront aux noces de Jaïna et de Bechir, et l'odeur de l'essence de roses ; le va et vient lent des chameaux qui font monter du puits l'eau vers les canaux d'irrigation ; le rougeoiement des *kanouns,* le soir, aux portes des maisons ; le cimetière marin de Sidi Bou Saïd, et ses tombes modestes, petites, blanches, au bord de l'eau, au bord du ciel, aux plages du temps suspendu ; les enfants qui rient et jacassent en jouant aux osselets ; l'oasis, ses oranges, ses pommes, ses grenades, ses pêches, ses figues, les mûres rouges et blanches, la casse et le limon ; les jardins dont les dieux de l'eau vive ont fait présent au sable.

Puis nous arriverons à Kairouan, et ce sera au matin. Dieu est unique, mais la Grande Mosquée a plus de cent colonnes. Les hauts lieux de la pierre et du calcul des proportions ne sont jamais des décors immobiles, conçus pour un visiteur en repos. La grande architecture est toujours à l'échelle, à la mesure de l'homme, qui se règle lui-même au rythme de ses pas. La beauté de la cathédrale de Chartres ou du Temple du Ciel de Pékin, de la place Saint-Marc à Venise ou du Hradschin de Prague, la grâce de Versailles ou de Vézelay, ne s'accomplissent et ne se révèlent toutes entières qu'à la mesure de notre marche. Aussi avancerons-nous, déchaussés et silencieux, sur la paille des nattes étendues sur le sol, car je veux que s'anime en toi l'immobile mosquée. L'espace qu'elle organise deviendra alors pareil à un *mobile* en suspens, qu'un souffle peut faire vivre. Les cent quatre-vingt colonnes attendent pour s'ébranler délicieusement notre avancée lente à travers leur forêt. Alors elles composeront les groupes purs, qui se lient et s'enchaînent, d'une danse souveraine. L'onyx et le porphyre, le grès et le marbre inventeront dans tes yeux une chorégraphie muette, d'heureuses et infinies combinaisons, une suite de mirages abstraits et médités.

Tu t'apercevras, très vite, que la grâce de cet ensemble est à la fois savante et pillarde. Chaque colonne ici fut ravie à un temple ou à un édifice du passé. L'antiquité, Rome, la Grèce, l'Orient ont abandonné à la razzia raffinée des Emirs Aghlabides les chapiteaux et les fûts de leurs ruines. Comme certains vers des tragédies de Racine, ou certaines séquences de la prose de Chateaubriand sont tissés d'emprunts et de réminiscences, la Grande Mosquée de Kairouan est ourdie de citations ou d'interpolations, dont chacune s'assujettit à la rigueur de l'ensemble. Zidayet Allah, Ibrahim II et leurs architectes ont pris leur bien où il se trouvait, c'est-à-dire dans les ruines de Rome et les vestiges de Byzance, pour élever leur Louange à Dieu. Les archéologues inventorient ici les procédés d'organisation architecturale empruntés à l'Égypte et à l'Irak, à la tradition hellénistique africaine ou syrienne. Ces éléments qu'on pourrait croire disparates n'aboutissent cependant pas à un édifice composite. Le génie des bâtisseurs Aghlabides a su les composer, et du syncrétisme s'élever à la synthèse. Carthage, Hadmète, Utique, les chapiteaux corinthiens et les mosaïques de lapis-lazuli de Byzance, les faïences de Bagdad, le feu de l'Islam a confondu et fondu vos trésors épars. Le grand art peut être parfois l'œuvre de pillards inspirés.

Le jour viendra enfin, où il faudra repartir. Mais

je sais qu'un peu avant de s'embarquer, tu me demanderas : « Quand reviendrons-nous ? ». Ce qui est agréable, ce sont les raisons qu'on a de voir un pays, mais ce qui est important ce sont les raisons qui demeurent, d'y vouloir retourner, de rêver d'y rester. On prend plaisir à une terre. C'est avec les hommes qu'on lie amitié.

Mon ami Bouzaouache, le vieillard, a coutume de dire qu'il est pareil à une vieille poulie, qui a usé beaucoup de cordes. L'expression arabe me fait songer à son écho français, à une autre image populaire qui m'a toujours fait un peu sourire, et beaucoup rêver. De celui qui ne prend plus les vessies pour des lanternes, à qui on ne raconte plus d'histoires, du vieux singe auquel on n'a pas à apprendre à faire de grimaces, de celui à qui on ne la fait pas, du sage, enfin, on dit : « Il connaît la musique ». J'ai beau savoir que la formule veut probablement dire que le sage connaît si bien la chanson, qu'il ne l'écoute plus, et ne l'entend pas, je me plais à comprendre la comparaison un peu de travers. Car je ne crois pas que la sagesse ce soit d'avoir l'oreille dure, et non plus le cœur. La sagesse c'est sûrement aussi, c'est certainement d'abord d'entendre la musique que font les êtres, et la vie, et le bonheur, et la mélancolie - de la connaître, et de l'aimer. Connaître la musique, c'est être revenu de tout, sauf (précisément) de la musique.

Je ne sais pas si je connais très bien la musique. Je commence à connaître un peu la Tunisie. Mais je crois que je connais assez bien la musique de Tunisie : la rumeur d'Halfaouine un soir de Ramadan, quand les bonimenteurs, les *darboukas,* les flûtes aigres et les violons sauvages font leur vacarme, la respiration de la mer aux plages des Kerkenna, le vent quand il se lève dans l'oasis, et froisse les palmes comme une houle chuchotée dans le ciel, le crissement du sable dans l'extrême Sud, quand on marche pieds nus, et qu'il brûle la plante des pieds, l'appel du muezzin quand va se coucher le soleil au-dessus de Sidi Bon Saïd, à l'heure où la mer plate, gris-bleue, est traversée de veines de brise comme est veiné le marbre, ou bien pareille à un velours éteint sur lequel on a passé le doigt, ici et là, à rebrousse-poil des flots. J'ai entendu bien des musiques en Tunisie, les appels des marchands des rues au petit matin de Tunis, le chiffonnier qui crie sur quatre notes « *Ro... ba... vec... chia !* », le rétameur et le marchand de menthe fraîche, la corne du marchand de pétrole, la sirène des paquebots rentrant dans le port, le galop sec sur la terre des sabots des pur sang que montent les cavaliers du Sahel, le blatèrement des chameaux aux remparts

des cités, les miaulements des chanteurs de charme égyptiens dans les radios des souks, le tapotis de la pluie longuement attendue sur la tente des nomades, et même, à une époque, l'éclatement des bombes, la nuit, quelque part dans les rues de la ville européenne, et puis, encore plus tard, l'ouragan d'un demi million de gens ivres de soleil et d'air libre, scandant de la Goulette à Dar El Bey : « *Bourguiba Ya hya !* ». J'entends encore les voix, les écoliers de Sousse ânonnant un texte d'Alphonse Daudet, les étudiants de la Zitouna développant la glose d'un verset du Coran, mon ami d'El Djem me récitant dans la nuit, sous le patio dallé de mosaïques romaines, les vers des *Georgiques* sur le pâtre de Libye, (*Quid tibi pastores Libyae, quid pascua versu prosequar...*), l'étudiant qui me disait à voix basse, en 52, « Mon père est déporté dans le Sud », la mélopée de la petite bédouine qui mendiait dans le marché de Sfax, la prière du Samedi dans la synagogue de la Griba, les brocanteurs de Bab Sidi Abdallah m'offrant une machine à coudre de 1903 ou une couronne de mariée en fleurs d'oranger (comment a-t-elle fini ici ?), les jurons des siciliens jouant aux tarots dans les cafés de la rue des Teinturiers, les sifflets des petits voyous de Al Djezira quand, au cinéma, le traître du *western* semble l'emporter sur le preux aux pistolets de foudre, le vieux lettré arabe, dans sa villa d'Hammamet, me lisant à haute voix les sentences morales de l'Imâm Suh'noûn, le portefaix maltais qui injurie le chauffeur de taxi arabe, et l'appel du chamelier, *Zaha Za !* faisant se dresser sur leurs longues pattes titubantes les bêtes à l'étape. Oui, je crois que je sais quel fruits, et quelles chansons, quels murmures et quelles rumeurs montent de la terre tunisienne. Mais si on me demande pourquoi j'aime y vivre, je pourrais énumérer plusieurs plaisirs. Un seul, en fin de compte, résumera tous les autres : c'est de vivre parmi un peuple qui connaît la musique, et d'abord celle de la poulie qui a usé beaucoup de corde.

Il n'est homme, ici, qui ne reçoive en héritage l'expérience commune d'un peuple qui en a vu de toutes les couleurs, mais a gardé de ses passages dans toutes les franges de l'arc-en-ciel le goût des nuances, qui connaît la musique, mais a gardé de tout ce qu'il a entendu l'oreille fine, qui a roulé comme la pierre qui roule et n'amasse pas mousse, mais a su acquérir en chemin un beau poli-lustré-luisant, celui de la poulie-qui-connaît-la-musique-des-cordes-et-de-l'eau.

On risque toujours d'être ridicule à prétendre expliquer la finesse du sourire d'un gamin de Tunis par les ancêtres qu'il ignore, et la généalogie em-

brouillée qui fait d'un receveur de trolleybus de la Marsa l'héritier des Ateriens, des Capsiens, des Libyens, Berbères ou Numides, des Phéniciens, des Romains, des Vandales, des Byzantins, des Arabes, Aghlabides, Fatimides, Zirides, Hilaliens, Almohades, Hafcides, des Normands, des Espagnols, des Turcs, des Français, des Siciliens, des Maltais qui en quarante siècles ont fait la Tunisie. Non, corrigeons : ce sont les Arabes qui depuis des siècles ont marqué de la plus forte empreinte le sol de l'Ifriqya. Mais toutes les autres influences, rencontres, allées et venues ont enrichi celle-là, l'ont nourrie, se sont composées et ont composé avec elle.

Il est des peuples chez qui le fanatisme a disparu, ou s'est assoupi, par extinction lente de ce qui l'alimentait. L'intolérance n'est quasiment plus chez eux une vertu, parce que la foi n'y est plus du tout un élan. Ainsi, la Chine du XIX^me^ siècle était habitée par 400.000.000 d'Ernest Renan : sceptiques sans effort, parce qu'incroyants sans questions. Les dieux chinois étaient depuis belle lurette si exténués, si fatigués, qu'ils n'exigeaient plus grand chose. Mais en Tunisie Allah, Jehovah, Dieu le Père et Notre-Dame de Trapani ont eu beau succéder à Tanit, à Baal Hammon, à Saturne, à Demeter, au Dieu arien, au Christ byzantin, leurs fidèles ne furent pas bienveillants à l'égard des autres croyances par infidélité, mais par cette dure sagesse qu'impose la cohabitation. J'ai beau savoir que le racisme, vigoureusement combattu aujourd'hui, ne fut pas toujours absent de la vie quotidienne en Tunisie, qu'il arriva au musulman d'y mépriser le juif, au Roumi d'y dédaigner le musulman, que la Tunisie de jadis n'était pas du tout une image d'Epinal de l'harmonie universelle et de la coexistence pacifique des croyances et des cultes, je ne peux cependant m'empêcher de considérer qu'elle nous propose un exemple heureux, et nous montre la tolérance dans un état premier, qui est d'être le fruit difficile et beau de la *force des choses*. Tunis m'apparaissait hier, tel ce navire sur lequel embarquait un voyageur hollandais du XV^me^ siècle, Adorne. « *Sur ce vaisseau,* raconte-t-il, *il y avait une centaine de Maures, hommes et femmes ; les uns étaient des négociants qui avaient sur le bateau une cargaison d'huile, d'autres des pèlerins qui descendaient à la Mecque. Il y avait aussi des Juifs sur le navire, si bien qu'on fêtait sur ce bateau trois jours par semaine : les Chrétiens célébraient le dimanche, les Juifs le samedi et les Maures le vendredi* ». Tunis aujourd'hui... Mais ceci est déjà une autre histoire.

Je demanderai à Mohammed de te la raconter. Il

saura peut-être. On a du mal, pourtant, à expliquer l'Histoire, quand elle est votre histoire, à raconter, quand raconter ce qui se passe, c'est aussi raconter ce qu'on est. Mohammed est mince de silhouette et agile d'esprit. Il est fin, il est fier, ombrageux parfois, et fiévreux toujours. Il sait sourire. Il sait écouter, aussi, écouter pour apprendre. Il fut de ces jeunes hommes que les rapports de la Résidence désignaient sous le vocable vague « d'éléments antifrançais ». Il parle pourtant notre langue mieux qu'à merveille : avec plaisir, et il connaît par cœur autant de vers de Baudelaire et de Valéry que d'Ibn Rachîq et d'Aboulqâcim Ach Chabbi. Il ne souhaite point que ses enfants désapprennent la France, ni que son peuple rompe avec l'Occident, et il se réjouit que le français reste une des deux langues d'enseignement officielles de la République tunisienne. Il parle l'arabe littéraire, l'arabe des fellahs de Djerba, son île natale, l'arabe populaire des rues de Tunis. Il parle aussi plusieurs français : celui de l'Université, celui de nos prisons (où il a fait un séjour), et celui des techniciens, dont il apprend passionnément les disciplines et les secrets, pour construire en Tunisie des cités ouvrières, des écoles, des usines. Car Mohammed est architecte, tu le découvriras vite. Il rêve d'une Tunisie sous le soleil de laquelle s'élèveront des milliers de demeures neuves, des quartiers entiers. Il y rêve si violemment qu'il m'arrive de lui reprocher, parfois, non pas de s'éloigner de notre culture, mais de vouloir trop l'assimiler au détriment de la sienne. Je voudrais retenir sa main quand elle trace péremptoirement des avenues trop belles, qui risquent de saccager un passé très noble. Il aime sa patrie d'un amour tranchant, où les bulldozers menacent superbement les marabouts antiques. Mais tu lui pardonneras, comme moi, ses audaces et son feu, parfois iconoclastes. Il te conduira un jour aux faubourgs de Tunis, là où stagnait hier un gourbiville, sa crasse, sa misère, l'eau polluée de ses sentines, les fumées de ses feux d'infortune, les petites filles écrasées par le fardeau du bidon de la corvée d'eau. Il te fera voir ce qui est si ennuyeux dans les documentaires « sociaux », la cité ouvrière moderne, ses logements par centaines, l'eau courante à tous les étages, et les enfants propres qui reviennent de l'école. Mohammed te dira : « C'est moi qui ai construit cela », et il sourira. J'aurai fait à qui j'aime le plus précieux des dons ; un vivant, un ami, un homme sur la terre où l'espérance ait part.

CLAUDE ROY.

GESTES DANS L'HERBE

J'ai pris sur mon dos cette femme
(le vent secoue des draps dans la vallée)
Elle riait. J'avais ses cuisses
ciseaux en sueur sur ma hanche.

Panique des fourmis
quand je l'étendis sous un arbre
Je déplace sa main
araignée devant une grotte.

Elle dit aux siens : « Je vous en prie ! »
Chacun put commenter l'audace
Un enfant aux yeux verts prétendit
que je ressemblais à un bateau de poils.

Rude larcin sous le soleil
qui tache d'été ma nuque
Mon sein engage un dialogue
avec deux montagnes de lait.

J'ai chaud, j'ai froid
Je veux mordre
Mon cœur tape, bibelot puritain
Je me livre au remords et j'exulte.

La femme n'est jamais meurtrie
par mes bonds de troupeau sur elle
Son sexe ? Eponge, museau de fouine.
Ses doigts ? Dix lames
Elles ont un bras souple pour manche.

Quand la marée nous emporta
j'en lus l'écume dans ses yeux
J'étais perdu dans sa mollesse
comme un oiseau dans un bac de savon.

- Déjà ? Séparons-nous, » murmure-t-elle
puis de marcher vers le ruisseau
couleur d'ablette qui frissonne
et où ses sœurs lavent leurs cils.

Et moi je m'endors bon enfant
nez dans l'herbe
sur mon sourire et ses grimaces
sans voir les fusils qui s'approchent.

IMAGINATION

Toute nue - ah, modeste !
étends ta jambe sous mon nez
jette du sable dans mes yeux
secoue tes bracelets
comme mains qui s'égouttent

Telle un linge élastique
la chambre à l'infini étire ses cloisons
- ascenseur qui tournoie dans l'ombre
quand je baisse les stores

Et moi patient
sur le tapis ou sous le lit
je te pousse, je te culbute
tu es mon fruit, mon pamplemousse
ma salade et le sucrier
ma chose douce qui veut fondre
molle éponge bien née
la purge que je me dispense

Je t'amenuise, je te flaire
tu mousses sous ma langue et palpites
je t'avale, je te digère
Me voici seul
couché
le souffle vieux
l'âme narquoise.

ELLE A

Elle a les sautes d'humeur du vent
et la paresse des rivières.
Son cœur tombe en panne lorsqu'on l'aime.
Elle est faite pour se dévêtir
devant un public de violettes
qui se perdent aussitôt dans ses cheveux.
J'ai vu des fourmis
broder sur son cou un lacet d'initiales.
Alors ma main gonflait sa jupe
dont j'étais le propriétaire
et votait pour son cœur dormant
un crédit sur la Lune.

Au loin
je l'imagine et je l'appelle
ne pouvant rompre son dédain
l'oreille collée à la terre
dans un grand chahut de verdure.

BELLE

Qu'elle est belle !
La lumière, qui la regarde fixement, trépigne d'aise
et se hausse jusqu'à son ventre
Là se cache un trésor inestimable

Elle est grande comme un dogue
Plus reposante qu'une fleur de tapisserie
Sa peau donne une couleur à ma transparence

Elle n'aime personne que le soleil
qui glisse une lettre sur son front
chaque matin
quand elle feint encore le sommeil.

JEAN BRETON.

(Extrait de *Chair et Soleil*, à paraître aux Editions de la Table Ronde).

RAFAEL LAFFON

POÈTE SEVILLAN

Francisco Lopez Estrada, l'érudit historien de la littérature du siècle d'or, a publié l'été dernier une première anthologie des œuvres du grand poète Rafael Laffon. Le prix national de Littérature, en Décembre dernier, a été attribué à Laffon, démentant avec éclat le titre désenchanté de ce recueil : « Le rameau ingrat ». D'unanimes hommages ont salué ce choix qui couronne en pleine maturité cet écrivain solitaire et modeste, aussi à l'écart que possible de « la foire sur la place ».

Il n'y a rien à ajouter à la magistrale introduction de Lopez Estrada et à celle, aussi généreuse que lucide, d'un grand ainé de Laffon, l'exquis Gerardo Diego. La trajectoire poétique de Laffon déploie dans ce « Rameau ingrat » ses flexibles volutes avec une grâce bien andalouse. Combien capricieux en fut longtemps le mouvant dessin et quels imprévisibles zigzags des vers ironiques, sur un ton surréaliste où il célébrait vers 1925 une paradoxale danse unijambiste aux graves et stoïques élégies de la « Vigile du Jasmin » de 1952 et à la « Kissaria de la mort » de 1957 !

Parfait poète « baroque », il peut, en stances d'une intraduisible splendeur, invoquer « la pure et limpide Conception de Marie » en l'appelant tour à tour « Muse immaculée du Parnasse de la Croix » et « Diane sacrée des nuits » ou réclamer avec des accents d'une simplicité déchirante l'anneau perdu d'une chère morte. Aussi bien cite-t-il là dessus lui-même Montherlant : « Unité de style ? Connais pas. Il n'y a pas d'unité dans la vie ».

Ultraïste, surréaliste, néo-conceptiste puis railleur des « ismes » disciple de Quevedo ou de Gongora, ami des deux Machado, de Garcia Lorca, de Salinas, de Dameso Alonso, confident ancien de Guillen, quelquefois hermétique, souvent aussi précieux que Cétina puis, tout à coup « aussi nu qu'un fils de la mer » c'est avant tout un pur sévillan. Aussi, et en quelle prose éloquente, subtile et grave ! a-t-il analysé plus profondément que personne dans son « Discours des Confréries de Séville », l'âme de la ville qu'il n'a jamais voulu quitter.

Séville, certes, est cité impériale et deux autres sévillans, ses exacts contemporains : Vicente Aleixandre et Luis Cernuda, s'y sont embarqués sur le Guadalquivir pour de plus lointaines navigations, si lointaines qu'ils n'y sont jamais revenus. Laffon, lui, s'est contenté, comme l'écrivait en 1957 le jeune critique Garcia Vino, d'être l'harmonieux continuateur des poètes et des imagiers sévillans de la Renaissance en leur conférant comme une « quatrième dimension » et c'est pourquoi, malgré la prodigieuse richesse de la poésie andalouse actuelle, la voix de Laffon ne sera confondue par la postérité avec aucune autre.

CH. SALLEFRANQUE.

POÈMES

SILENCE PUR

Silence pur;
grâce pure de ce qui jamais ne fut dit,
matrice de l'absolu
où palpite l'infini...
(L'infini : vieux mâle lyrique.)

●

Fil tendu où glisse l'idée...
(L'idée, équilibriste de cirque.)

●

Silence pur;
- si pur qu'il en est cynique -;
ce qui vibre n'est pas absence
ni absence le sentiment... :
moule vidé du vide.

●

Père du nouvel ordre « faites silence »,
verbe assertorique et apodictique.

●

(« Etre ou ne pas être »... Mais je ne veux pas
les vains dilemnes - tragédie de la rigueur ! -)
Etre et ne pas être... Bien plus encore,
signe de signes.
Silence pur...

(Signe +, 1927).

SIRENE A LA VOIX ACTIVE

Cette sirène :
et proche cette syringe de cheminées...
(les images classiques s'en mêlent).

L'enfant a entendu la sirène
et pour la pêcher il lui jette le hameçon
d'un signe d'interrogation
au bout d'un câble électrique.

Muscle, soleil, projet, règle ;
dans la prière du matin
le Verbe ou la sirène...

Mais, comme un gréco-romain
l'enfant court après la sirène.
Où donc ? Mais dans l'eau du bain ?

Et la sirène, et la sirène, et la sirène...
« Au commencement était l'action ».

A babord marche l'enfant
Et moi je vais à tribord,
Avec des harpons nous chassons la sirène.
(Harpons, signes d'admiration !!!)

(Signe +, 1927).

FAUBOURG DANS LA NUIT

Le faubourg au crépuscule se recroqueville
humilié, triste, froid, pouilleux...
si taciturne... Les oreilles
lui tintent dans le silence !

•

Mais la nuit possède une main
qu'elle gante de velours noir.
- Une main aux doigts sans fin -,
qui tout saisit
et tout disloque très doucement...

•

La nuit déjà se réjouit
dressant pantins et marionnettes
(Elle a effacé les masures.,
- fenêtres, portes et auvents -
- plus d'horizon, de verticale ni d'angle droit -
voici que vacillent et clignent
les lanternes et les quinquets
où cuisent les heures
et les songes.)

•

Tout à coup le faubourg s'émeut :
(la nuit interroge - Qu'y a-t-il donc ?)
courts bruits aigus, chants des chambrées,
la caserne, la retraite ;
le régiment va s'endormir...
Mais la nuit étend la main
vers ses chers jouets préférés :
les trompettes, la sentinelle, le lieutenant et le sergent...

•

Et le quartier - la bonne boîte où les cacher -
et la retraite ; il faut que tous
soient endormis en même temps...
(« En avant... arche ! Et du pied gauche... et tous au
[pieu !)
Quel joli jeu se dit la nuit
quel jeu allègre !
- Un coup intime le silence :
silence, ence... !
Elle seule possède une trompette
à l'exorcisme sans réplique.

●

Mais la nuit est déjà lassée.
elle s'ennuie...
Allons, garde, sentinelle, guérite,
chevaux de bois, chaises de fer
tous dans la boîte... tous invisibles !...
Maintenant avec son gant sombre
et son encrier,
la nuit efface et ciel et terre
sous de gros pâtés d'encre noire.

(Signe +, 1927).

LE PIED LEGER

Railler le temps et la distance
Et se moquer de la fatigue :
c'est en vous miracle de grâce
pieds ailés de la douce amie.

●

Pieds ailés et pieds prompts !
Ah ! que vous méritez mes plaintes :
Pourquoi glisser ainsi fragiles et légers
Et imprimer en moi si durables foulées ?

Romances y madrigales (1944).

ROSES, ROSAIRE ET ROSIER

Que disent les anges, qu'ils disent
Avec leurs souffles de candeur,
Quelles sont les roses les plus roses
Les paroles ou bien les fleurs.
De rosaires et de rosiers
Délicate rivalité !
Les pétales sont de soie fine
Mais les lèvres, quel tournesol !
Aux tendres rameaux la verdure
Dans les prières la passion.
Si les vents sont porteurs d'arômes
Quels arômes distille la voix !
Si les roses donnent leur carmin
Sous l'éclatant soleil de gloire ;
Des rosaires jaillit au ciel
Le sang secret du cœur profond.
Ici l'abeille puise son miel
Mais là haut Dieu le recueille

Rosiers - qui jamais verra telles roses !
A la sublime cour d'Amour,
Une Jardinière en a soin :
Quelle lune pour le rossignol !
Dans le beau jardin de Marie
- Epine dorée et chanson -
La Divine Jardinière
Les arrose d'eaux de senteur.
(Quatre Archanges sont arrivés
Poussant l'aurore du talon...
Flûtes, cithares, violons
Musique d'adoration.)
Le vent est caresse suave,
- Plus douce qu'un flocon de laine -
Et des trilles sont frémissants
De légère et subtile extase.
La Trinité s'en vient cueillant
Des roses dans le beau verger.

(Poésies, 1945).

GETHSEMANI, CETTE DOULEUR...

I

Jardin des oliviers la nuit.
Offrant sa face souillée
Quelle douleur se prépare ?
Quelle indicible agonie ?

Aller et venir... Anxieuse attente,
Angoisse, mon Dieu, sans réponse !
Aucune peine n'est plus peine
Que cette angoisse dans les ténèbres.

La sueur se glace au front
Une corde ceint les flancs
Et meurtrit la chair défaillante.
Dans le cœur quel âcre relent !

Désespérance, l'olivette
S'est endormie, aussi le monde.
En lui-même, le gémissement,
Au dehors, le soupir, s'exhalent

Le cauchemar grandit, et grandit
La stupeur de la terre inerte.
Rabbi, ton sort me paraît le mien
Parmi ces rochers immobiles

II

Jardin des oliviers, Seigneur
Il semble que seuls me demeurent
- Moi avec toi - ces arbres gris
Et leur récolte d'amertume

Mon cœur l'apprend aussi, Seigneur
Combien il est dur, le fruit
De l'olive à la pulpe amère...
Mais si l'huile en jaillit, suave !

(Avènement de l'Angoisse, 1948).

NOVISSIMA DIES

Maintenant ce soleil, maintenant ce soleil... Qui chante ?
L'âme ? Le ciel clair ?
Tout est cristal et un temps
divin le remplit.

Le monde déjà sans visage,
l'âme lucidité pure.
Elle est parfaite, elle se touche
ton intégrité, ô jour !

Nord, Sud, Est, Ouest
- pour ma joie confondus -,
me donnent dans le matin
une lumière illimitée.

(Vigile du Jasmin, 1952).

LE BON TEMPS

(25. IV. 1949)

Ensemble une autre fois nous sortirons,
Le bon temps qu'il reviendra vite !
Le bon temps qui doit emporter
Ces couvertures de malade.

Elle parlait de robe blanche,
D'un sien portrait, - « Quelle minceur ! » -,
De ses cheveux, de ce jasmin
Qu'elle y piqua, d'un parfum
De Paris, de soleil, d'un oranger,
Et de musiques dans l'avenue.

Fiancée une autre fois et au bras
De cet adolescent poète.
Ensemble, nous nous en irons ensemble
Et en Avril... s'il plaît à Dieu !

« Demain vingt-cinquième d'Avril
Le matin à dix heures et demie ».
Disaient aussi les lettres imprimées
De je ne sais quel faire-part funèbre.
Air subtil, azur léger
Luisant soleil, printemps...
La gloire de cette matinée
Contresignait la promesse :
Ensemble : Raphaël et Dolorès.
Mais dans quel parc... ? Et par quel sentier... ?

(Vigile du Jasmin, 1952).

SCENE DE JARDIN

Dans ce jardin hérissé d'ossements,
où les jasmins délivrent le silence,
combien de fois déjà, combien
ai-je marché dans ton absence - ton absence de mon [bras -
Si étroit ici le sentier
Qu'il est obstacle à ta frêle démarche,
combien de fois déjà, combien
pour l'ouvrir à tes pas t'y ai-je devancé !

Le marbre fabuleux vacille
et s'attendrit quand tu t'approches
(Ah le délire du marbre. Dures envies
d'être une terre semée de fleurs quelque jour.)
Il y a dans l'espace des touchers attentifs,
dans les serres hivernales naufrage le soleil.

Dieu sans doute sait-il
pourquoi à notre flanc il a placé le cœur -,
ainsi te promène ma vie,
dessinée dans un soupir.

Sous ce tiède rayon voudrais tu reposer
et paître une autre fois tes souvenirs de fillette
ou bien tresser encore le fil de ces eaux vagues
comme un cheveu pâli qui se perd sur l'épaule ?

- Dieu sans doute sait-il
pourquoi à notre flanc il a placé le cœur -,
je chemine en tremblant
de fouler de fragiles os

Plus lents, chaque fois plus lents procèdent mes pas...
Que cette ombre que je porte, Seigneur, ne se fatigue
[pas !

(« Vigile du Jasmin », 1952).

RESURRECTION

Quand Dieu dira « Levez-vous ! » et que tonneront les
[trompettes,
Nos cris quand nous émergerons, nos cris monteront
Nos cris de terre tant de siècles sans nom ; [anxieux ;
Nos cris d'enfants aveugles qui un jour se perdirent.

Tremblement des mains saisies après le naufrage
[immense !
Et veines retrouvant le battement des autres veines.

Nous briserons les eaux, les profondes racines
Le dur cristal des sels arrachés à la terre.
Voici venir tes mains et la couleur retrouvée de tes yeux
Irisés des clartés du dernier des jours et de la nouvelle
Et voici la mesure exacte de nos cœurs... [aube...
Une autre fois encore notre joie cernée en ses
[frontières !

Là je proclamerai à jamais mienne une chair très belle:
« Regardez - dirai-je, regardez les antiques empreintes
[de mes bras »

(Vigile du Jasmin, 1952).

RAFAËL LAFFON.

Traduit par Ch. Sallefranque.

JACQUES LEGRAND

CE TANT LOUABLE LABEUR DE TRADUIRE...

Giacomo Muzio degli Attendoli, le fondateur de la lignée des Sforza, et l'un des plus grands condottieri de son temps, ignorant du latin mais assoiffé d'histoire, offrit, dit la chronique, à un certain Porcello qui lui traduisit César et Salluste, « une maison et un jardin ». Je ne sais si l'érudit qui aujourd'hui se livrerait à un tel travail pourrait s'offrir, avec ses honoraires, une maison et un jardin... Mais cette histoire témoigne que les traducteurs purent, en des temps troublés, accéder à cette « éminente dignité » que réclama pour eux Valery Larbaud et qui leur fut - et leur est souvent encore - refusée: M. Edmond Cary ouvre son livre consacré *à La Traduction dans le monde moderne* par un mot de M^lle^ de La Fayette comparant un « sot traducteur » à un laquais. De même, les comparaisons dont on se sert couramment pour définir la traduction, si elles sont pittoresques, sont peu flatteuses: une copie de tableau, une transposition musicale, de la chicorée au lieu de café (cette dernière est de Schopenhauer)...

Mais Sforza ne fut pas le seul à être magnifique envers un homme qui lui découvrait des horizons jusqu'alors inaccessibles; d'autres en son temps, comme au cours de la Renaissance, en firent autant: et Du Bellay lui-même, qui n'est pas tendre pour le métier, parle de « ce tant louable labeur de traduire ».

M. Georges Mounin qui, dans les *Belles Infidèles* et après Valery Larbaud, a élevé un monument au traducteur, a justement réduit à néant, ou presque, les arguments que Du Bellay avait alignés contre la traduction. C'est en partie sur les contre-arguments de M. Mounin, mais sans en suivre le plan, que j'ai basé cet exposé, puisant mes exemples dans mon expérience personnelle - qui se réfère presque constamment au domaine germanique -, exposé consacré précisément au « labeur » qu'est la traduction, à ses conditions, à ses méthodes, à ses choix, bref à l'art et à la manière.

I

Tout d'abord, la condition essentielle de l'art de traduire me semble donnée par cette notation du journal de Valery Larbaud, datée du 13 décembre 1917. Après avoir rappelé l'importance qu'a pour lui l'espagnol, il poursuit :

> Pourtant, je ne peux traduire de l'espagnol en français une œuvre littéraire, quelle qu'elle soit. Et cela pour deux raisons : je n'ai jamais étudié un auteur classique, je connais très peu la littérature classique espagnole et, d'autre part, *jamais je ne pense en espagnol.* (C'est moi qui souligne) (1).

Larbaud retrouvait, sans s'en douter, une opinion de Schopenhauer qui, dans ses remarques sur le langage, écrivait :

> On ne possède intimement une langue que lorsqu'on est capable, non seulement de traduire des livres, mais de *se traduire soi-même dans cette langue* (2).

C'est la condition sine qua non de la grande traduction, celle qui est osmose. Il est en outre évident que la connaissance intime de la langue étrangère doit se doubler de celle de l'auteur et, le cas échéant, de celle de l'œuvre à traduire : le R.P. Festugière dit qu'il faut ressentir l'émotion du poète écrivant son œuvre, - cas idéal hélas ! rarement atteint. Un excellent exemple d' « Einfühlung » dans une œuvre étrangère nous est donné par les traductions de douze sonnets de Shakespeare par Maurice Blanchard, qui explique ainsi sa « méthode » :

> Les subtilités grammaticales, sémantiques et autres ne m'embarrassèrent point, et pour cause. Je prenais un Sonnet et, sans penser en langage français, je le lisais et le relisais jusqu'à la fatigue, jusqu'à l'inhibition. Puis je m'efforçais de tout oublier pendant quelques jours et le nouveau poème apparaissait brusquement dans sa forme définitive. Je traduisis ainsi un Sonnet par semaine.
>
> Le mot : traduction ne convient pas, identification serait plus exact... (3).

Voilà un phénomène d'osmose réussie. Réussie ? Les sonnets sont très bien rendus - mais en prose.

---

(1) V. Larbaud, *Journal*, p. 95.
(2) *Uber Sprache und Worte*, Werke, Insel-Verlag, t. V, p. 620.
(3) In: Quatre-Vents, 1945, 1, pp. 8-9.

Je n'oublierai pas cette dernière condition que demande Gide dans sa *Lettre à André Thérive* [4] : que le traducteur connaisse, mieux encore que la langue étrangère, la sienne propre, ses « subtilités, *ses* souplesses, *ses* ressources cachées ». Condition à elle seule déjà primordiale qui exige que le traducteur soit un écrivain, un poète. Claudel la remplit, faut-il croire, dans sa traduction de Coventry Patmore, puisque Larbaud lui écrit après l'avoir lue :

> Vous avez *ajouté* au texte de Patmore toute la dignité du langage français [5].

●

Connaissant la langue étrangère, la langue du poète, la langue de l'œuvre, il s'agit de trouver le correspondant dans la langue traductrice ; et là, même si l'on connaît à fond la langue en question et la sienne propre, il est impossible de ne point méditer sur certaines difficultés parfois insurmontables : régionalismes, archaïsmes, mots « intraduisibles » etc...

Tout d'abord une remarque, rabâchée mais toujours utile : nous ne nous méfierons jamais assez des « faux amis » : en allemand « fidel » ne signifie pas fidèle ni « fatal » fatal, etc... - et des dictionnaires. Un jour, en Autriche, je donnai comme sujet de composition française la description d'un paysage. Quelle ne fut pas ma surprise de trouver dans une copie une « forêt de mâchoires ». Le mot allemand « Kiefer » signifie à la fois « mâchoire » et « pin » (seul le genre change). Inversement, un collègue autrichien m'a signalé avoir rencontré dans un texte traduit en allemand une « forêt couverte de... mousses » (jeunes matelots). - Enfin, une dame autrichienne résidant chez une amie anglaise vit un matin celle-ci descendre de sa chambre avec la mine souffrante ; elle lui demande ce qu'elle avait, et l'Anglaise de répondre : « Je ne peux hirondelle ». La brave dame, malgré son mal de gorge, avait voulu faire un effort pour parler la langue de son invitée, avait voulu dire qu'elle ne pouvait avaler et, ayant cherché « swallow » dans le dictionnaire, était tombée sur « hirondelle » et avait refermé le livre. Le hasard objectif fait bien les choses et ces trois exemples ont de quoi faire jubiler André Breton et ses amis. Ils ne sont hélas ! pas toujours aussi jolis, et une déjà longue carrière de professeur à l'étranger m'a fait prendre de plus en plus les dictionnaires en méfiance. V. Larbaud en a donné un mode d'emploi précis et judicieux, et j'y renvoie expressément [6].

(4) In: Mounin: *La traduction devient-elle un problème de premier Plan ?* Critique, 12-1957, p. 1.057.
(5) In. Aubry: *Valéry Larbaud*, p. 167.
(6) *Sous l'Invocation de Saint Jérôme*, p. 87.

Aux dictionnaires se substitue en nous, à la longue, un dictionnaire automatique, « latent », dit Michel Bréal, infiniment précieux, mais qu'il faut sans cesse contrôler - et non point seulement au point de vue du vocabulaire: on connaît le début du célèbre vers de Catulle, « Odi et amo »; la traduction qui vient à l'esprit automatiquement est non point: « je hais et j'aime », euphoniquement impossible, mais « j'aime et je hais ». Ce n'est qu'à la réflexion que l'on s'aperçoit que cette séduisante version est fausse.

Nous en arrivons ainsi à la correspondance du mot et de l'expression. Schopenhauer a remarqué qu'un mot n'a pas toujours son équivalent exact dans une autre langue. Il y a une certaine marge que le philosophe baptise « Poenidentität » (7) et qu'il représente par un jeu de cercles légèrement excentrés.

C'est exactement ce que Larbaud redira (8). Quant à Ortega y Gasset, il rappelle que le bon écrivain arrive à deux choses: 1° être compréhensible en, 2°, détournant quelque peu les mots de leur usage courant. Il ajoute que chaque langue consiste pour une grande part en silences et que les choses tues ne sont pas forcément les mêmes dans chaque langue (9). Poussons à l'extrême et résumons: un mot peut avoir des sens différents dans la même langue - chez le même auteur - dans la même œuvre. C'est le cas, entre un nombre infini d'exemples, du verbe Etre, du Gratuit gidien, d'une foule de substantifs ou d'adjectifs chez un Trakl... Ces mots, il faut les « peser », selon Cicéron, et, dans bien des cas, les *interpréter*: ici interviennent la personnalité et l'honnêteté du traducteur. Dans son excellente édition de poche de Maître Eckhart, l'historien viennois Friedrich Heer note :

> Le « chatoiement », l' « ambigu », la « pluralité des faces », l' « ambivalence » de la langue d'Eckhart exige du traducteur qu'en son âme et conscience il explique et interprète Eckhart dans sa traduction qui ne manquera jamais d'être nécessairement marquée de sa pensée personnelle et de ses croyances (10).

Nous trouvons un exemple de cette « pesée » d'un mot dans une correspondance entre V. Larbaud et Claudel. Celui-ci, dans une version du *Départ* de Coventry Patmore, avait traduit « pathetic lash » par « pathétiques paupières ». Larbaud lui écrit de Londres:

> J'ai lu l'autre jour à Alice Meynell *Le départ*. Elle a trouvé la traduction remarquable et digne du texte. Elle demande seulement que vous traduisiez *lash* exactement. Mais les « cils pathétiques » ne valent rien là où « pathétiques paupières » va si bien...

(7) Op. cit., p. 617.
(8) Op. cit., p. 87.
(9) *Miseria y Esplendor de la Traduction*, édition bilingue, Ebenhausen, Verlag Langewiesche-Brandt, 1956, p. 55.
(10) *Meister Eckhart*, Francfort/Main, Fischer-Bücherei, 1956, p. 223 sq.

A quoi Claudel répond :

> Il est malheureusement impossible de traduire « lash » par *cil* : l'un est le cil qui se lève en dardant un éclair, l'autre est la frange qui se baisse, mot d'ombre et presque muet (cf. *ciller*). Le mot solennel de paupière vaut mieux, surtout avec l'allitération de pathétique (11).

Admirable conscience du traducteur ! Mais non seulement conscience, il y a aussi un « sens », un fluide, cet automatisme contrôlé dont je parlais. Pour montrer à quel point ce contrôle peut être parfois faussé, je voudrais maintenant m'étendre sur un cas qui me semble assez exceptionnel dans l'histoire de la traduction.

MM. J. Beaufret et W. Bockmeier ont accompli un tour de force en traduisant *Situation de Georg Trakl,* de Heidegger (12). Preuve éclatante que la traduction d'un texte apparemment « intraduisible » est possible. La pensée, le style, le jargon si particuliers de Heidegger sont parfaitement respectés et rendus. Mais voici qui est étrange : quelques uns des nombreux vers de Trakl que le philosophe tire à soi subissent une véritable osmose qui les défigure complètement : ils sont traduits comme s'ils avaient été écrits par Heidegger. En voici quelques exemples frappants :

« Abendland » l'Occident, devient le « ponant » ; de même le titre d'un poème, *Déclin de l'été,* se transforme en *Ponant de l'été ;* or « ponant » est un mot d'origine médiévale et méditerranéenne qui ne correspond absolument pas à la pensée de Trakl (à qui le monde méditerranéen, d'autre part, était indifférent).

Le vers :

> Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden.

(L'âme est chose étrangère sur terre) que je traduis, d'une façon un peu osée, peut-être, pour rendre le neutre :

> L'âme est un étranger sur terre,

devient :

> L'âme est en vérité chose étrange sur terre,

ce qui donne un très beau vers ; mais *étrange* est pris dans un sens archaïque auquel Trakl probablement ne pensait pas.

MM. Beaufret et Bockmeier traduisent le mot-clef de Trakl, *Abgeschiedenheit* (le « lieu » idéal, émanation de la nature tyrolienne, dans lequel se réfugie l'âme du poète échappant au monde occidental décomposé : je traduis ce mot par *Isolement*) par *Dis-cès.* Le poète réfugié en ce lieu,

(11) In : Aubry, op. cit., p. 168 sq.
(12) Nouvelle Nouvelle Revue Française, janvier et février 1958.

l'Isolé (der Abgeschiedene) devient le *Dis-cédé*. Ces néologismes sont exacts en soi mais ils ne tiennent pas compte du fait que «Abgeschiedenheit» est un mot très courant de la langue allemande. D'autre part, les « chemins de lune » qui emmènent le poète deviennent « *séléniens* » ; *sélénique* est la voix de lune de la Sœur ; le poète est le *Sélénique*. Résultat : les « sentiers de lune de l'Isolé » se muent en « cheminements séléniques du Dis-cédé », - fort belle traduction d'une phrase de Heidegger, mais trahison à l'égard d'un poète qui ne détestait rien tant que l'abstraction et les intellectuels (il écrivait dans un langage très clair, quoi qu'on pense) et n'aurait jamais admis qu'un Heidegger vienne un jour se mettre sur sa route...

Car de cette trahison je ne puis rendre responsables les traducteurs qui ont réussi un travail surhumain et ne pouvaient procéder autrement s'ils voulaient respecter l'homogénéité et le sens de tout l'essai. C'est Heidegger qui, par son interprétation philologique hautement fantaisiste, les a obligés à traduire « fremd » par étrange, c'est lui qui, par ses subtilités géniales mais déplacées, a imposé le Dis-cès et le Sélénisme. En réalité, l'essai de Heidegger, à partir d'un Trakl qu'il malmène et ne s'est pas efforcé de comprendre, est une méditation sur la philosophie de Heidegger...

●

Avec Heidegger, nous touchions à la limite de l' « intraduisibilité ». Franchissons cette limite. Les mots intraduisibles n'existent pas, soutient M. Mounin ; c'est une « impression d'optique linguistique ». C'est vrai dans bien des cas. Par exemple lorsque Schopenhauer trouve « scandaleuse » l'absence en français du verbe *stehen*. Nous avons pour ce verbe une foule d'équivalents : être (ou se tenir) debout, se dresser, s'élever, etc... (je renvoie à n'importe quel dictionnaire allemand-français).

Il nous arrive cependant de nous trouver devant des noms qui ne peuvent avoir d'équivalents français parce que l'idée ou la chose qu'ils désignent n'existent pas chez nous. Comment *traduire* « Lied » ? Ni par chant, ni par chanson. Comment traduire cet adjectif que l'Allemand a sans cesse à la bouche : « gemütlich » ? Comment traduire ce plat que l'on appelle « Knödel », pour lequel un bon dictionnaire nous propose « boulette », « croquette » et même - ô horreur ! - « quenelle » - alors que cette boule, faite de mie de pain, d'eau et de farine, à laquelle on adjoint soit du lard, soit de l'abricot, est différente de ce que nous entendons sous les termes donnés.

Avant tout, proscrivons les notes en bas de page, elles déparent, alourdissent et défigurent. La note doit être dans

la traduction même du mot ou de l'expression. Nous pouvons, si la « francisation » est impossible (comme dans *verste*), l'expliquer discrètement. Ainsi de « Knödel », que nous garderons sous sa forme originale en précisant qu'il s'agit d'une boulette de mie de pain au lard ou à l'abricot. - Mais dans beaucoup d'autres cas, on conserve le mot étranger: Lied, Weltanschauung, troïka...

> Parfois, dit Schopenhauer, une langue étrangère exprime une idée avec une nuance qui manque à la nôtre et qui est justement celle avec laquelle nous pensons cette idée sur le moment : celui qui, alors, tient à exprimer exactement sa pensée, emploiera le mot étranger sans se soucier des aboiements des pédants puristes (13).

S'agit-il d'une question autre que de vocabulaire ? Voici un exemple: Oswald Spengler, dans le *Déclin de l'Occident* (Livre II, 1) écrit que la pensée a créé une opposition entre le monde des sens et « einer im wirklichen Sinn *vor-gestellten* Welt » - vorgestellt signifie « représenté » (14), « imaginé », mais le préfixe *vor-* indique l'antériorité. Je traduirai: « ...et un monde, au sens propre du mot, pré-posé à notre esprit » (15).

Nous touchons ici au problème des néologismes, des formations de mots uniques ou arbitraires, des « mots-valises », problème qui se laisse assez facilement résoudre. L'*Ulysse* de Joyce en est riche (particulièrement dans la traduction allemande - un chef-d'œuvre - de Georg Goyert), ainsi que les œuvres de Lewis Caroll, de Lichtenberg, de Heine (qui parle de son oncle « famillionaire », de quelqu'un qui a la « mélancolique », qui se moque des « sots-nets » (Saunetten) de Platen), et de combien d'autres...

Ne nous y arrêtons pas. S'il existe bel et bien des « intraduisibilités », certains jeux de mots basés sur l'assonance (par exemple telle strophe du *Grand Passage* de Jean Laude:

> A ras de terre les mots n'ont plus d'épaisseur. Ils filent comme la lueur honteuse des lampes sous les portes. A ras de terre les morts),

- et il faut nous y résigner - nous pouvons, à force de patience, avec un peu d'astuce et quelque culture langagière, réussir à rendre en notre langue certains textes réputés intraduisibles:

Karl Kraus, le héraut de la langue, a condamné, en un texte étincelant, la langue « courante » (Umgangsprache) en jouant sur le verbe *umgehen*, qui a une foule de sens. Nous en ferons autant avec le verbe « courir » :

---

(13) Op. cit., p. 618.

(14) Cf. le titre du grand ouvrage de Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

(15) J'ignore comment cette phrase a été traduite dans la version française.

> La langue courante naît en courant ; c'est une paresseuse qui se laisse emporter par le courant ; une ambitieuse qui court les honneurs ; une coureuse qui court la prétentaine. Par les temps qui courent, il faut lui tordre le cou. Cours-lui donc sus et mets la main sur elle, autrement tu cours le danger de la voir t'échapper et alors adieu : elle s'enfuit et court encore. Et pour lui tordre le cou, tu peux toujours courir !

Voici maintenant comment André Thérive a traduit une strophe d'un poème de Christian Morgenstern sur le loup-garou (*Werwolf ; wer* est une des formes du pronom relatif *qui,* qui se décline, ce sur quoi joue Morgenstern) :

> Les lougas roux, - adjectif épithète,
> quand ils sont noirs, - adjectif attribut ;
> un lougas blanc, - la syntaxe est parfaite ;
> des lougas bleus, - l'accord est absolu (16).

Qui eût, enfin, pensé que les deux célèbres vers des *Femmes savantes :*

> Veux-tu toute ta vie offenser la grammaire ?
> — Qui parle d'offenser grand-mère ni grand-père ?

étaient traduisibles ? C'est pourtant le tour de force qu'a réalisé Rudolf-Alexander Schröder :

> Willst die Grammatik du denn fort und fort beleidgen ?
> — Gram hatt ick schon genug mit all dem Kram, dem leidgen (17).

II

Au seuil de cette deuxième partie, consacrons un instant à la personnalité du traducteur. Gœthe, dans ses Notes sur le *Divan,* distingue trois « époques » de la traduction : la littérale et prosaïque ; la « parodisitique » (les « belles infidèles » de notre XVIII[e] siècle) ; et celle qui cherche à s'identifier à l'original.

La première est celle que G. Mounin appelle joliment la « traduction-préparation anatomique ». Elle n'est justifiée qu'en philologie et ne nous intéresse pas.

Pas plus que la deuxième (à qui il faudrait consacrer un ample travail) : la traduction impressionniste, œuvre de poètes plutôt que de traducteurs ; elle est interprétation dépendant de la sensibilité des adaptateurs - car elle est plutôt « adaptation ». Cela a donné des chefs-d'œuvre, entre autres la version allemande de certains poètes français, signée Rilke. Mais est-ce encore de la « traduction » ?

(16) *Anthologie de la Poésie Allemande,* Paris, Stock, 1943, II, p. 114.
(17) Cité in : Les Lettres Nouvelles, Mars 1958, p. 466 sq.

Celle-là, la vraie, est l'œuvre d'hommes qui, en respectant le texte original, scrupuleusement, savent trouver l'équivalent dans leur langue avec précision et élégance, répondant ainsi à l'exigence de V. Larbaud. C'est, en grande partie, Stefan George traduisant les *Fleurs du Mal,* Rilke le *Retour de l'Enfant Prodigue,* Gottahrd de Beauclair les *Stances* de Moréas, Jacques Martin *Le Jeu des Perles de verre,* Georges La Flize *Henri le Vert* de Gottfried Keller, Louise Servicen interprète de Thomas Mann, etc...

Si ces traductions sont réussies, c'est que leur auteur aiment l'œuvre qu'ils ont en face d'eux. La part du choix est très grande. N'importe qui ne peut traduire n'importe quoi. Larbaud compare la traduction à l'amour et l'assimile à un instinct d'appropriation ressenti en face d'une œuvre que nous voudrions avoir écrite nous-même [18]. En amour, dit Larbaud, on ne se mésallie pas. Cela provoque des catastrophes. - Maurice Betz a, souvent, admirablement traduit Rilke, sa version française du *Zauberberg* sent la traduction : il n'était certainement pas à son aise dans l'œuvre de Th. Mann. Mais voici un éclatant exemple de mésalliance sur lequel je m'attarde quelque peu car il s'agit d'une grande œuvre interprétée (c'est le mot !) par un bon écrivain.

M. Adamov nous prévient, au seuil de sa traduction du *Livre de la Pauvreté et de la Mort,* de R.-M. Rilke :

> Faire connaître l'œuvre d'un poète qu'on aime est une nécessité intérieure. Mais avoir la prétention de transposer la poésie d'une langue dans une autre est la plus rude tâche que je connaisse, si seulement le traducteur veut éviter un échec grotesque. Nous avons pris envers le texte des libertés qui, à première vue, pourront être jugées sévèrement. Nous avons porté atteinte à l'exactitude de certains vers et supprimé certains mots intraduisibles en français. Après de multiples essais de traduction et bien des hésitations, nous avons même supprimé certains passages. Je ne regrette rien. Il était impossible de suivre un autre plan de travail. Et en dénudant le texte, j'ai la conviction intime que nous sommes allés dans le sens même où Rilke plus tard s'est engagé. Traduire littéralement, ç'eût été trahir l'Esprit [19].

J'ai cité en entier ce texte parce qu'il prélude à l'une des plus importantes entreprises de démolition poétique que je connaisse. Je ne doute pas que M. Adamov aime Rilke. Que ne l'a-t-il laissé en paix ! Il aurait évité l'échec qu'il redoutait. Sa traduction, quelques belles réussites mises à part, ne respecte ni le rythme, ni l'unité, ni même souvent, le sens du poème. Presque aucun de ses vers ne chante alors que l'original est l'une des œuvres les plus mélodieuses de Rilke. - Supprimer des mots intraduisibles ? Je n'en ai

(18) V. Larbaud, op. cit., p. 75.
(19) Alger, Charlot, 1944.

pas trouvé un seul. - Porter atteinte à l'exactitude de certains vers ? Pourquoi donc les « grands » monastères deviennent-ils « âpres » (p. 20), pourquoi les fleurs deviennent-elles arbres (p. 30) ? Est-il essentiel que les seringas deviennent des glycines (p. 24) ? Comment une « race fine » se métamorphose-t-elle en un « peuple plein de foi » (p. 21) et comment peut-on qualifier de « sports » la contemplation des œuvres d'art (p. 27) ? (Je présume que M. Adamov a voulu prendre le mot dans son sens étymologique - ce sens, hélas, est bien loin de nous et « détonne » terriblement dans ce texte).

Cela n'est rien. Je ne compte pas les contre-sens et faux-sens. Tel passage :

> (Tu es) la grande rose de la Pauvreté
> l'éternelle métamorphose
> de l'or en lumière solaire

devient sous la plume de notre « traducteur » :

> Tu es la grande lumière de la pauvreté
> auprès de qui l'or semble terne (p. 30)

P. 24, je lis :

> Tiens-nous éveillés, une fois au moins ;
> révèle ce qui gît au fond de nous...

A cet endroit, Rilke dit :

> Accomplis en nous ton signe suprême,
> apparais dans l'auréole de ta force...

P. 30 encore, la harpe *qui* brise celui qui en joue (« Du bist wie eine Harfe,/an welcher jeder Spielende zerschellt » se mue en harpe

> que briserait
> Toute main qui touche ses cordes.

Etc...

D'autre part, et c'est très grave, dans de nombreux cas M. Adamov remplace le possessif que Rilke adresse à Dieu (tes pauvres, ton univers...) par l'article défini, faussant ainsi le sens de longs passages.

Mais que dire des autres longs passages que M. Adamov supprime sans regrets - ni même points de suspension ? Si j'ai bien compté, il manque 209 vers, soit pages entières, soit strophes, soit vers isolés - et même coupés d'une phrase ! Et quelles pages sont ainsi perdues : la plus grande partie des strophes consacrées à saint François d'Assise, toute la série des comparaisons au parfum biblique qui situent la « maison

des pauvres » ; presque toute la description de ces pauvres et surtout, ah ! surtout, au début, la peinture de l'éveil de la vie chez l'enfant et la jeune fille prisonniers de la ville, vers prodigieux perdus pour le lecteur, tels ceux-ci par exemple :

> C'est là que des enfants aux rebords des fenêtres
> grandissent, à jamais plongés dans la même ombre,
> ignorant qu'au dehors chaque fleur les appelle
> à un jour plein d'espace, de bonheur et de vent,
> il leur faut être enfants, et le sont tristement.

Tout cela pourquoi ? Pour aller « dans le sens même où Rilke plus tard s'est engagé » ! Il ne peut y avoir de raison plus spécieuse. Je sais fort bien que Rilke a renié cette œuvre de jeunesse. Mais elle est là, avec son caractère, sa signification, sa musique propres - à jamais. La traduire ne peut, ne doit engager en rien son interprète vis-à-vis du Rilke postérieur. La qualité première d'un traducteur est le respect absolu de l'œuvre et de son auteur. L'auteur des *Elégies de Duino* est, vis-à-vis du Rilke de 1903, une entité pour le traducteur.

●

Il est deux manières de traduire.

Le schéma nous en est donné par Schleiermacher [20] : la traduction peut être un mouvement dans deux directions opposées : ou bien l'auteur est *amené* dans la langue du lecteur ; ou bien celui-ci est *emmené* dans la langue de l'auteur. La première catégorie est ce que Gogol a appelé les « verres transparents » ; on dépayse totalement le texte, on tente de créer dans le pays traducteur l'impression que fit l'œuvre lorsqu'elle parut dans son pays d'origine. C'est ce qu'ont fait les traducteurs d'Homère au XVIII[e] siècle [21] (mais non Voss en Allemagne : preuve qu'il ne s'agit pas là d'un phénomène d'époque, mais national).

Il arrive même que l'on traduise les noms propres. C'est parfois justifié, ainsi quand Jarry, traduisant *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* de Grabbe, rend les noms parodiques en français : *Rattengift* par Mort-aux-Rats et *Mollfels* par Monroc (Rochemolle eût été plus exact). C'est, à mon avis, injustifié pour les noms de lieux qui ne possèdent pas de traduction traditionnelle, par exemple quand MM. Beaufret et Bockmeier traduisent, dans un poème de Trakl, le *Mönchsberg,* une colline surplombant Salzbourg, par « Mont des Moines » : la dépaysation est poussée trop loin [22].

---

(20) In: Ortega y Gasset, op. cit., p. 77.
(21) Je renvoie à ce sujet aux pages savoureuses de G. Mounin dans *Les Belles Infidèles.*
(22) Nouvelle Nouvelle Revue Française, février 1958, p. 222.

Enfin, un curieux problème se pose à propos du *Jeu des Perles de Verres* [23] : dans ce roman qui se passe pour ainsi dire hors du temps et de l'espace, Hermann Hesse a accumulé les noms les plus divers (de lieux, et surtout de personnages) pour accentuer l'universalité de son histoire. Jacques Martin a traduit la plupart des noms allemands : Joseph Knecht, le héros, est baptisé Joseph Valet, Ziegenfuss devient, joliment, Coldebique, Ludwig Wassermaler, Louis l'Aquarelliste ; Waldzell, Celle-les-Bois, Hirsland, Terramil, etc... Cette traduction se justifie-t-elle ? L'élément onomastique germanique disparaît presque entièrement, il ne reste plus, presque, que des noms français, latins ou italiens. L'universalité recherchée par Hesse ainsi s'estompe.

Aux verres transparents s'opposent les « verres colorés » (G. Mounin). Il ne s'agit plus de dépayser l'œuvre, mais le lecteur, qui ne doit pas oublier qu'il lit une œuvre étrangère. Il faut alors garder :

— soit l'originalité de la morphologie et de la syntaxe, en respecter les tours particuliers, donner, donc, un « calque » qui n'est généralement pas très beau (les traductions de Poe par Mallarmé) ;

— soit l'atmosphère d'une civilisation étrangère à la nôtre : l'Homère de Leconte de Lisle en est un bon exemple. Ici aussi interviennent les noms propres, qui font un des charmes de cette dernière traduction. Roger Giroux, traduisant *Under Milk Wood* de Dylan Thomas [24], s'il a traduit quelques noms, a trouvé pour certains autres une solution élégante : il garde l'original en le faisant suivre de son explication : Ocky Milman le laitier, Daibread le boulanger, Evans Death le croquemort.

— Enfin, l'on peut garder, suivant le mot de Rivarol, la « saveur du siècle », un certain vocabulaire, des tournures, un parfum, un je ne sais quoi qui marque un climat spirituel : René Lasne et Georg Rabuse ont ainsi réussi de beaux distiques d'Angelus Silesius [25]. Une époque très favorable à ce genre de traduction est le Baroque. Celui-ci (je m'en tiens aux Baroques français et allemand) se fonde sur un système de références et de coordonnées qui se laissent facilement saisir : vanité de la vie, des plaisirs, de la gloire ; imminence de la mort ; omniprésence de la divinité [26]. Les mêmes comparaisons, la même syntaxe, les mêmes images reviennent : le rêve, le miroir, la nef, le jeu, le masque, la scène, etc... D'autre part, un lente mélodie, très particulière, une langue chantante qui a le même ton en allemand qu'en français. C'est miracle que dans le cadre de cette uniformité, pas tellement extensible, des poètes comme Sponde, Chassi-

(23) Calmann Lévy, Paris.
(24) In : Lettres Nouvelles, janvier à mars 1955.
(25) In : Anthologie de la Poésie Allemande, op. cit., p. 91 sq..
(26) Il ne s'agit que du Baroque noir ou du Baroque d'or. Les mêmes arguments peuvent valoir pour le Baroque d'amour ou le Rococo.

gnet, Gryphius ou Günther, sans parler de d'Aubigné, roc de gloire, aient pu marquer leur œuvre d'une personnalité, - c'est le miracle du génie.

Lorsqu'on connaît ces coordonnées, il est assez aisé de faire le rapprochement entre l'allemand et le français: on s'aperçoit que la plupart des termes sont interchangeables. Il s'ensuit que la traduction d'un poème typique d'une langue dans l'autre devient véritablement osmose - aidée par des moyens « mécaniques » basés sur l'interchangeabilité des données. Armand Jacob a fort bien, et trop modestement, expliqué le mécanisme de ses admirables traductions de poètes baroques [27]. A leur simple lecture on les reconnaît, on les date, on les replace dans leur contexte historique. C'est une rare réussite. - Mais pour que la thèse de la « traduisibilité » soit avérée, il fallait faire l'inverse. Aussi ai-je choisi un sonnet de Chassignet: « Retourne le miroir vers la voûte azurée » [28] et ai essayé de le rendre dans la langue de Gryphius en respectant, comme ce dernier, les règles strictes du sonnet [29]:

Den Spiegel halte vor dem Glanz der Himmelsweiten :
Es spiegelt sich darin des Himmels volle Pracht;
Den Spiegel halte vor dem Rausch der Erdennacht :
Da leuchten wiederum der Erden Eitelkeiten.

Des Liebesfeuers Glut so starke Kräft' begleiten,
Dass seiner Flamme Herz, in tausend Qual entfacht,
Im Wunschbild untergeht, das ihr ist einzge Macht;
Die Seele, von dem Wunsch sie lässt sich gern verleiten !

Wenn du am Himmel hängst, dann lebst du einmal himmlisch;
Wenn an der Erden Lust, verfällst du dann ins Irdisch';
Von Erde zehrend ach ! bist irdisch du verdorben !

Der König Babylons, weil er die ird'sche Zier
Zu innig hat geliebt, is in ein ländlich Tier
Auf sieben lange Jahr' alsbald verwandelt worden.

●

La traduction dépaysante est celle que recommande Ortega y Gasset: la modernisation des textes anciens, dit-il, était justifiée autrefois, alors que le lecteur avait beaucoup à apprendre. Aujourd'hui, nous n'avons besoin des textes

(27) In: *Cahiers du Sud*, N° 346, 1958.

(28) On le trouvera in: Eluard: Anthologie de la Poésie du Passé, II, p. 130.

(29) La difficulté est d'ailleurs accrue du fait qu'il faut respecter les règles d'accentuation particulières au vers allemand.

étrangers que dans la mesure où ils sont différents, « et la traduction doit accentuer le caractère étranger et lointain (« exotico y distante ») en le rendant, comme tel, intelligible » [30]. Ortega termine son essai sur ces mots: le lecteur « ainsi se repose un peu de lui-même, et cela l'amuse de se sentir, pour une fois, un autre » [31].

Quel que soit le mode choisi, il est une obligation absolue en traduction: le respect du texte, de son esprit, de son temps. Albert Fuchs, traduisant en allemand l'*Hélène* d'Henri de Régnier et rencontrant le mot *obole,* choisit, entre trois possibilités « Obolos », expliquant que l'on ne peut accepter « Almosen », qui est un terme chrétien, ni « Scherflein », tiré de l'Evangile [32]. Un tel scrupule n'a point pesé sur Henri Estienne ni sur l'Arioste penchés sur un vers d'Ovide:

> **Proh superi, quantum mortalia pectora caecae**
> **Noctis habent.**

L'Arioste traduit :

> **O sommo dio, come i giudicij humani**
> **Spesso offuscati so da un nembo obscuro.**

H. Estienne donne cinq versions différentes dont la meilleure est celle-ci :

> **Mon Dieu, que sont en une nuit profonde**
> **Plongez les cueurs de tous hommes du monde** [33].

Mais l'important est que, de ces cinq versions, trois, comme celle de l'Arioste, débutent par l'invocation: « Mon Dieu » ou : « Dieu tout-puissant »; autrement dit, les *dieux* d'Ovide sont baptisés par les modernes et métamorphosés en Dieu chrétien, ce qui est une falsification totale non seulement de la « saveur » du temps d'Ovide, mais de son contexte spirituel.

Ce dernier exemple, comme celui d'Adamov, suffisent, je crois, à montrer combien le *respect* est primordial en traduction. Seul il la rend possible.

Car si la traduction peut être, dans certains cas extrêmes, une œuvre d'art, elle n'est jamais une fin en soi. Quand Voltaire écrit, à propos d'Homère, qu'il faut, en le traduisant, le moderniser: « La raison en est, Madame, qu'il faut écrire

---

(30) Op. cit., p. 87. Que nous n'ayons plus rien à apprendre est contestable...

(31) Op. cit., p. 91.

(32) A. Fuchs: Initiation à l'étude de la langue et de la littérature allemandes modernes, Paris, Les Belles Lettres, 1948.

(33) H. Estienne: De la Précellence du Langage françois, Paris, Garnier, p. 205.

pour son temps et non pour les temps passés », il oublie une vérité élémentaire, c'est que traduire n'est pas écrire, c'est amener à nous (ou bien nous emmener à) un peu de passé, un autre monde - en tout cas nous associer à une personnalité qui est autre que celle du traducteur. Celui-ci doit avoir une personnalité-sœur, il ne sera jamais l'*écrivain*. La traduction, dit le père Festugière, est *transmission*. Mais ainsi, elle est une discipline plus dure que l'écriture pure et simple, - et dire qu'elle est possible ne signifie pas, loin de là, qu'elle soit facile.

Mais la discipline est plus facile là où l'amour la commande.

JACQUES LEGRAND.

RENE MICHA

A PARTIR DES PROSES DE JOUVE*

L'œuvre de Jouve forme aujourd'hui une masse considérable: où la poésie et la prose, la création et la réflexion non seulement se relaient, mais se relancent et quelquefois se recouvrent. Jouve a écrit des poèmes - de structure, de dimension et de mètre très différents; il a écrit des romans et des récits; il a fait œuvre critique en poésie, en peinture, en musique; il a donné des fragments de journal, des pages politiques; il a traduit des poèmes et des drames; il a mené en maints lieux, en maintes circonstances, le combat spirituel dont parle Rimbaud. Dira-t-on qu'il a sans cesse été poète - que son œuvre tout entière est une œuvre de poète ?

Je ne crois pas que cette question soit vaine. *Proses,* le dernier livre de Jouve, *Paulina 1880* et *Le Monde Désert* qui viennent d'être réédités, la rendent actuelle. Cependant elle n'est pas simple. Il me semble qu'on y peut faire des réponses différentes selon la conception qu'on a du poète, de la poésie, du langage de l'art. Je voudrais éclairer cela.

Peut-être faut-il commencer par la différence, à la vérité curieuse, que nous avons coutume de faire entre le poète - et l'écrivain qui n'est pas poète. Cette différence est pour honorer le poète et reconnaître un destin singulier, mais elle le limite, l'empêtre et sans doute le trahit.

Nous voyons l'écrivain, l'écrivain en général, établi sur plusieurs plans, au moins sur deux: par exemple le roman et le théâtre, ou le roman et l'essai. Nous jugeons, selon le cas, qu'il brille de part et d'autre: c'est Giraudoux ou Camus ou Malraux ou Blanchot ou Genet, ou qu'il est avant

(*) Pierre-Jean Jouve vient de recevoir une flatteuse distinction. La société italienne Dante Alighieri lui a attribué sa grande médaille d'or pour 1960. Cette dernière lui sera remise solennellement au Palazzo Vecchio de Florence.

tout romancier ou dramaturge ou essayiste: nous déplorons les incursions que Roger Martin du Gard ou Julien Green ont faites du côté du théâtre, quand Montherlant, dit-on, y a trouvé sa voie. Il arrive aussi qu'un romancier, pour se distraire d'autres travaux, fasse une pièce de théâtre, ou des vers: c'est Joyce écrivant *Exiles* ou *Chamber Music*, Mauriac se produisant à l'Odéon ou paraissant dans la Galerie des Poètes de Pierre Seghers. Nous y attachons peu d'importance. Il n'est pour se prendre au jeu que cette partie de la critique qui aime mieux bâtir sur les pointes d'épingle que sur la table commune.

Ainsi notre jugement s'efforce de demeurer libre - ou, pour mieux dire, disponible. Il nous semble que l'écrivain dispose jusqu'au bout de plusieurs moyens d'expression: dont, sans doute, il fait un usage inégal: de sorte que l'un d'eux finit par l'emporter et dès lors le qualifie. D'autre part, ces moyens, si bien nommés en l'occurence, ne définissent l'écrivain qu'après coup; ils ne l'ont jamais défini absolument. Nous voyons bien que Stendhal a écrit les romans les plus vifs, les plus naturels qui se puissent concevoir et que ses pièces, montées comme des oiseaux mécaniques, n'ont jamais quitté le sol; mais rien ne nous interdit de rêver que ce psychologue de l'action, comme dit Martineau, eût pu égaler Molière et Corneille si ces modèles justement ne lui avaient inspiré je ne sais quelle illusion mathématique; en revanche, nous nous refusons à l'imaginer « poète ». La mort vient de fixer la figure littéraire de Thomas Mann; plusieurs livres, solides et subtils, dans la tradition de Weimar; cinquante ans après Gœthe, un nouveau Künstlerroman (*Doctor Faustus*) ; un déguisement, qui soudain le montre (*Félix Krull*); oui, la mort seule a suspendu les métamorphoses de ce génie inquiet.

...Mais le poète ? Nous le confondons à la poésie. Son choix, nous en faisons un destin. Nous lui donnons un pouvoir étonnant, pourvu qu'il l'exerce dans la voie tracée. Le voici immobile sous notre regard. Poète, il ne saurait être que poète. Ce qu'il touche, il le change en poésie. Les oignons dont il frotte son pain, les olives, le vin bleu, ils sont les fruits d'or qu'il porte à une bouche d'or: le roman poétique, le théâtre poétique, le poème en prose. Allons-nous mettre sur le même pied la *Pandora* et Mérimée, la *Schéhérazade* et Salacrou, *L'Homme et la Coquille* et Alain ? Mais non: avec Nerval, Supervielle, Valéry nous n'avons pas quitté la poésie. Du reste, Georges Schéhadé mange le morceau: aux dernières nouvelles, il fait chanter ses acteurs sur de petits airs. Et qu'on ne nous oppose pas Aragon: qui fit sans doute une *Vague de Rêves* mais s'éveilla très vite au « monde réel » et n'écrivit plus alors que des romans - quelques-uns, il est vrai, en vers.

Cette vue n'est pas si sotte qu'il paraît d'abord. Agran-

die, je l'avoue, comme celles qu'on voit au travers de certains porte-plume :

...quand l'œil plus curieux s'approche
Suffisamment pour qu'un ciel par moments s'accroche.

On peut l'expliquer d'une première façon. C'est que les genres littéraires sont moins tranchés qu'auparavant ; qu'il n'y a plus à proprement parler de métier romanesque, de métier dramatique, etc... Gaëtan Picon observe, par exemple, que le théâtre français est devenu un théâtre d'écrivains: où règne la littérature pure. Mais qu'est-ce que la littérature pure sinon le langage même: ce langage auquel une Décade de Cérisy, dirigée par Queneau, vient de reconnaître « une sorte de pouvoir objectif » ? Une telle prétention n'est pas nouvelle (désormais on arrache les fleurs de Tarbes au jardin public pour en couvrir la ville); cependant il s'agit de bien autre chose que de l'art pour l'art, ou de la primauté du style que réclame ces jours-ci, d'un ton très assuré, Manuel de Diéguez. L'on veut que le langage forme son objet à mesure qu'il l'invente: son objet quel qu'il soit. L'œuvre devient tableau de la création, genèse. Nous voici ramenés à la poésie, « langue natale ». Comment s'étonner qu'on y voie une source vive (ou encore un puits artésien) qui sans faute impose son tumulte: crée des terres nouvelles sous des cieux nouveaux. Le poète est à l'origine de tout langage; cependant, pur langage. S'il quitte le Mont Parnasse et quelque pente qu'il dévale, roman, drame, essai, il est prisonnier de lui-même: c'est sa voix, mais dégradée.

...Je ne vais point jusque-là. Il me semble que la poésie est une forme de la poésie; qu'il en est d'autres, qui ne sont pas moins pures. Je me demande si Littré n'a pas raison qui veut que poésie se dise « de tout ce qu'il y a d'élevé dans une œuvre d'art ». Définition qu'a fort mal comprise Larousse, puisque nous lisons cette fois : « Fig. Ce qui parle à l'imagination, au cœur ». (Il est vrai que Voltaire ne craint pas d'écrire, dans son *Dictionnaire Philosophique,* que la poésie est « la musique de l'âme, et surtout des âmes grandes et sensibles »; et Victor Hugo, dans *Idées çà et là,* que « l'inconvénient des mots, c'est d'avoir plus de contour que les idées... un certain côté diffus de l'âme leur échappe »). Pour moi, j'entends que la poésie est toujours le *signe* du langage. Donc: ce qu'il y a d'élevé dans le roman ou dans le théâtre, par exemple, ou, comme dit encore Littré, d'idéal: ce qu'il y a de plus romanesque, de plus théâtral: l'état de grâce de cet art.

On peut suivre un autre chemin.

Pendant longtemps, les poètes ont paru exprimer des sentiments communs dans une langue précieuse. Les lecteurs,

charmés par la langue, n'en étaient pas moins attentifs aux sentiments. Il convenait donc que le poème, tout orné qu'il fût, demeurât clair. Mais il advint en poésie ce qui était arrivé en peinture, et en musique: la langue l'emporta sur l'objet. Dès lors elle se purifia au point d'abolir la communication et l'intelligibilité pratique. La poésie usa de mots rares, de formes savantes: plus souvent de mots banaux, mais nettoyés et rendus à leur pureté originelle. On eût dit, chez Mallarmé, des doublets invisibles, un bégaiement sublime. Par un curieux détour, le sujet reprenait un peu de sa force allusive: la décollation de saint Jean renvoyait à toutes celles qu'avaient traitées les anciens maîtres: c'était un sujet d'école. Reverdy, Supervielle, Jouve, Michaux, en partie Eluard ont réagi à cette tendance. Ils ont remis en honneur la langue commune: la ployant toutefois à un état de voyance ou de raison profonde, qui est leur moi, à une figure sévère ou exquise, qui est leur ouvrage.

Paulhan observe qu'une langue traduite semble souvent plus imagée, plus poétique que celle dont nous usons nous-mêmes: nos propres métaphores, prises au flux du langage quotidien, ne nous touchent plus. Les Kikouyous, dit-il, s'étonnent que nous appelions « voie lactée » ce qui pour eux est « liane du ciel » - mais nous, la liane nous émeut. Faire œuvre poétique, c'est créer cette langue vive traduite de l'imaginaire: pour cela disposer la nôtre de façon que les images oubliées éclatent de nouveau, que les anciens liens, en se dénouant, paraissent comme des liens. C'est rendre à la sagesse l'air de la folie, à la vérité l'éclat, au langage *la poésie:* en mettant les mots dans d'autres bouches, en inventant un autre peuple et une autre raison [1].

Et encore: ces quelques lignes de l'introduction de T.-S. Eliot à l'*Anabase:* « It would be convenient if poetry were always verse - either accented, alliterative, or quantitative; but that is not true. Poetry may occur, within a definite limit on one side, at any point along a line of which the formal limits are « verse » and « prose ». Without offering any generalized theory about « poetry », « verse » and « prose ». I may suggest that a writer, by using, as does Mr Perse, certain exclusively poetic methods, is sometimes able to write poetry in what is called prose. Another writer can, by reversing the process, write great prose in verse. There are two very simple but insuperable difficulties in any definition of « prose » ant « poetry ». One is that we have three terms where we need four: we have « verse » and « poetry » on the one side, and only « prose » on the other. The other difficulty follows from the first: that the words imply a valuation in one context which they do not in another.

(1) « Aux armes, citoyens, il n'y a plus de raison » (Jules Laforgue).

« Poetry » introduces a distinction between good verse and bad verse; but we have no one word to separate bad prose from good prose ». [2] Il me semble que le même mot, poésie, devrait séparer la bonne prose de la mauvaise.

Je viens à Pierre Jean Jouve.

Deux de ses romans ont été reproduits il y a peu : *Paulina 1880* et *Le Monde Désert*. Vers la fin de la guerre, on avait publié à nouveau *Hécate* et *Vagadu*, sous le titre des *Aventures de Catherine Crachat*, *La Scène Capitale* et *Histoires Sanglantes* sous ce second titre. Ainsi l'ensemble de l'œuvre romanesque, qui était épuisé depuis longtemps, a revu le jour ces dernières années. A cet égard, deux constatations: le grand public, j'entends celui qui lit les magazines littéraires, n'a été touché en rien par l'événement (les romans de Jouve lui demeurent aussi inconnus qu'il y a trente ans); plusieurs critiques, plusieurs écrivains ont été frappés par l'originalité de ces ouvrages - quelques-uns ont ajouté: par leur caractère révolutionnaire.

Je ne désire pas revenir ici sur les raisons qui éloignent Jouve d'un certain public; il en est qui tiennent à lui et à son œuvre; mais la plupart me semblent appartenir à un phénomène plus général dont les exemples se trouvent dans d'autres temps et dans d'autres domaines.

Le cas des critiques est plus singulier. Un grand nombre ne voient en Jouve que le poète; peut-être le critique - mais dans la perspective un peu étroite où l'on a coutume de placer les *Salons* de Baudelaire: lesquels témoignent d'abord sur leur auteur. Ils ne lisent pas les romans ou, de loin en loin, quelques pages qui les confirment dans l'idée que Jouve use d'une langue étrangère à la fiction; et qu'il a trop le goût de la vérité profonde, de la vérité poétique, pour consentir à une psychologie, à une affabulation, à des dialogues de roman.

D'aucuns, je l'ai dit, échappent à ce préjugé. Ils observent que l'art romanesque a sans cesse évolué depuis le début du siècle: qu'il n'est plus possible de lui assigner des frontières ni même des lois précises, qu'il se sert de toutes les formes, y compris celles qu'on croyait réservées à la

(2) Traduction approximative: « Ce serait chose commode si la poésie était toujours faite de vers - avec telle ou telle accentuation, allitération ou métrique ; mais il n'en est rien. Si elle se trouve limitée d'un côté, la poésie peut surgir en n'importe quel point d'une ligne idéale qui va des « vers » à la « prose ». Sans vouloir avancer ici de théorie générale au sujet de la « poésie », des « vers » et de la « prose », j'ai le sentiment qu'un écrivain qui use, comme Saint-John Perse de méthodes exclusivement poétiques, est également capable d'écrire de la poésie en prose, en ce qu'on appelle prose. A l'inverse, un autre écrivain peut écrire d'excellente prose en vers. Toute définition de la « prose » et de la « poésie » se heurte à deux difficultés - fort simples mais insurmontables. La première est que nous possédons trois termes où il nous en faudrait quatre: d'un côté « poésie » et « vers », de l'autre côté « prose » seulement. La seconde difficulté découle de la première: c'est que les mots impliquent un jugement de valeur dans un cas et non dans l'autre. Le mot « poésie » nous permet de distinguer les bons vers des mauvais ; mais nous n'avons pas de mot qui joue ce rôle pour la prose. »

poésie, au théâtre, à la musique, à la peinture, que, pour tout dire, il va aussi loin, en tous sens, qu'allait autrefois le poème (Gogol appelait *Les Ames Mortes* un poème). Cependant cette extrême liberté n'a pas aboli les structures anciennes; au contraire, elle les a fortifiées - ou du moins elle a privilégié certaines d'entre elles. Tantôt c'est la psychologie: que déploient des conversations et des sous-conversations, que réfractent des récits proches et fulgurants comme le moi; tantôt c'est l'espace: qu'inventent ou réinventent de longues marches, la quête du Graal, un regard d'arpenteur; presque toujours c'est le temps: dont on joue de mille façons, mais qu'on révère, parce qu'il change, croit-on, la fiction en vérité, révèle les personnages, finalement fonde le roman. Ce dernier trait importe plus que les autres. Il conduit presque toujours à opposer le roman à la poésie: celle-ci figurant un temps vertical ou une métaphysique instantanée, comme dit Bachelard, quand le roman signifie le devenir du monde, un temps horizontal (3). Je n'ai rien contre cela (cette rêverie des éléments est plutôt pour me plaire). Mais on pousse l'opposition plus avant. On juge, consciemment ou non, qu'à celui qui vit dans l'instant poétique le projet romanesque est en quelque sorte interdit: parce qu'il le diviserait contre lui-même en le plongeant dans le temps humain. On ne croit plus que le « pœticus » puisse aller de pair avec le « fictivus» ainsi que Dante l'imaginait dans l'épître dédicatoire de la *Commedia*. Encore moins, comme voulait Boileau (*Lettres à Perrault*), qu'un roman puisse être un poème en prose.

Or les romans de Jouve me semblent vraiment des romans - et non point des « romans poétiques »: cependant le regard qui les fait surgir, qui les construit et qui les porte au loin est un regard de poète. Cela n'est point, à mes yeux, une contradiction: bien plutôt l'enrichissement, l'ennoblissement du métier romanesque qu'ont reconnu des critiques. Ces ouvrages montrent une existence en train de se faire, qui tend à un nouveau destin, qui forme une courbe dans le temps, courbe tantôt plus lisible et tantôt moins, selon que le temps se tourne; d'autre part, disposés dans le sens de la figure principale, des éléments, des formes, des instants, qui sont à eux-mêmes tout le temps de la vie, un autre destin - un destin dompté. Chaque page marque une telle volonté d'être à la fois sur le plan des choses et sur le plan du beau, qu'elle peut en effet apparaître comme moyen et comme fin: comme l'un des matériaux distribués à merveille autour d'un grand projet et comme la clé de ce projet. La puissance transfiguratrice du réel joue à chaque moment. C'est l'expression qu'emploie André Malraux pour parler de Proust - et il ajoute aussitôt que cette qualité le fait poète.

Paulina 1880 et *Le Monde Désert* s'inspirent d'événe-

(3) De son côté, Roland Barthes écrit que le langage est horizontal, que le style seul est vertical.

ments vrais: auxquels la chronique italienne, la pérennité genevoise donnent leur couleur: pour l'un la lumière bleue, le sang recousu, pour l'autre le gris des gazettes. Cependant ces deux romans, les premiers que Jouve a écrits, sont déjà exemplaires d'un langage de l'art qui comprend la totalité du réel sans renoncer à aucun de ses pouvoirs. Il y a une assomption des choses et dans le même moment une calcination des choses - qui les fait paraître telles qu'elles sont, les découvre. Ainsi, dans *Die Strafkolonie* de Kafka, la machine révèle au supplicié le crime qu'il expie: entre les aiguilles de la herse et le morceau de feutre qui étouffe ses cris, un corps confond enfin la durée et l'instant, tout est *explosante fixe*. Le poids terrible des choses, la belle légèreté des mots vont dans le même sens.

Les *Proses* sont, naturellement, à l'intersection du poème et du récit. Plus encore que les romans, elles font comprendre le regret de T.-S. Eliot qu'il n'existât point, à l'égard de la prose, une ligne de partage ou plutôt une pierre de touche marquant le vrai aussi sûrement que la poésie en poésie.

Ces pièces sont, me semble-t-il, de deux ordres - mais on peut croire que cette distinction demeure fragile, jusqu'à un certain point extérieure.

Les unes appartiennent plutôt au domaine de la réflexion: elles donnent une forme aussi émouvante que possible à des vues critiques que l'auteur a exprimées déjà ou qu'il a fait pressentir. Notre émotion vient de ceci: qu'un jugement de l'esprit coïncide si parfaitement avec la sensibilité profonde. Nous comprenons que Jouve, songeant, par exemple, à différentes questions sur le Verbe et reconnaissant l'essence « absolue, péremptoire » du Verbe, engage tout son être là-dessus: qu'il fasse serment sur le Verbe. Nous comprenons l'expression de Baudelaire: « mon cœur mis à nu », ce qu'elle signifie chez le poète.

Les autres pièces, de loin les plus nombreuses, appartiennent à l'ordre de la création. Elles offrent, suivant le cas, un tableau ou un récit - c'est-à-dire un fragment de l'espace, ou du temps - qui joint, chaque fois, la fiction à la vérité. Même les souvenirs, les rêves, les méditations (« toutes les choses embaumées dans un linceul de rose ») se trouvent bouleversés par un nouveau regard. Même la mélancolie « d'un homme âgé qui sent le regret dans les plus fines racines de son être » devient une chose de beauté. Lorsqu'il s'agit de Yanick, de Hélène, de Lisbeth ou de quelqu'autre femme qui a formé Hélène, nous réentendons, au-delà des « rouges destins » de Baudelaire et de Nerval, l'*Hécatombe à Diane* d'Aubigné (99 sonnets pré-jouviens, comme écrit mon ami Henri el Kayem): la même passion et peut-être la même préciosité, mais qui touchent au symbole à travers des

condensations nouvelles, des masses d'inconscient à peine élucidées.

Je viens de parler d'espace et de temps. J'ai laissé entendre que certaines pages, issues du seul regard (comme *Le Paysage Chinois*), échapperaient en quelque sorte au temps, tandis que d'autres, proposant une histoire, des personnages et une psychologie (comme *Le Tableau, La Soldanelle*), entraîneraient obligatoirement une durée, un mouvement de l'espace. Ce sont là commodités de langue. Dans la première partie de cet article, j'ai précisément voulu indiquer que de telles distinctions sont arbitraires: que « l'art le plus élevé en art » réussit à fixer ensemble le temps et l'espace - plus précisément que la durée de la fiction peut coïncider avec l'instant poétique.

Il y a, chez Jouve, une inspiration unique - mais qui peut suivre des chemins différents. On se rappelle qu'*A une Soie* a été le titre d'un poème en prose (et peut-être « poème » est-il déjà trop dire) et d'un poème en vers; le premier texte n'était pas du tout le brouillon du second; il s'agissait de deux états ou de deux variantes, ainsi qu'on le dit pour certains ouvrages de Mallarmé. L'image d'Hélène a donné naissance à un récit (*Les Allées*), à un roman (*La Scène Capitale*), à un grand nombre de poèmes (dans *Matière Céleste,* dans *Génie,* dans *Langue...*); aujourd'hui elle inspire diverses proses (*Retour chez Hélène, La Capitaine, Vico*). La forme est chaque fois différente; cela veut dire que la langue est soumise à une autre règle; ou encore (pour emprunter à Jouve lui-même): que le Verbe est contraint par un autre verbe.

Cette inspiration - nous avons tendance à l'appeler l'inspiration poétique. Elle seule, croyons-nous, est capable de tant de métamorphoses. J'ai fait des réserves sur l'étendue de ce privilège - qui me paraît aller trop loin, et conduit à des quiproquos. Mais si nous acceptons que le poète fonde ce qui demeure, et que le fugitif est précisément ce qui demeure - *leitmotive* de Hölderlin que Heidegger exalte - nous pouvons imaginer que le poète n'est pas seulement le « poète du poète », mais qu'il est le poète de toute parole:

Er kann im Gedichte
Nicht leben und bleiben;
Er lebt und bleibt in der Welt (4)

RENÉ MICHA.

(4) « Il ne peut pas dans le poème
Vivre et demeurer.
Il demeure et vit dans le monde. »
(Trad. Henri Plard).

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

ROYAUMES D'AVANT-SOIR[1]

Grand âge vous mentiez : Route de braise et non de cendres... Notre royaume est d'avant-soir, ce grand éclat d'un siècle vers sa cime...

Nous élevons à bout de bras, sur le plat de nos mains, comme couvée d'ailes naissantes, ce cœur enténébré de l'homme où fut l'avide, et fut l'ardent, et tant d'amour irrévélé...

SAINT-JOHN PERSE.

La qualité d'une civilisation, a-t-on prétendu, se juge à l'idée qu'elle se fait de la mort. Que nous nous inscrivions en faux contre cette proposition illustre peut-être notre propre dénuement spirituel. On affirme également que l'exercice de la poésie, telle que nous l'entendons, ne saurait être que le fait de la jeunesse. Or voici que presque simultanément paraissent trois recueils de poètes majeurs qui ont précisément pour thème la mort ou « le grand âge ». Ces poètes sont des athées ou tout au moins des agnostiques, nous préférerions quant à nous dire avec une critique américaine de la poésie actuelle, Anna Balakian, des « matério-spiritualistes », car il s'agit après tout d'une invention de l'univers et de l'homme dans le langage, d'une dialectique de la sensibilité. Ces hommes, du seul fait que l'âge bien loin de le diminuer a porté le talent à son point le plus satisfaisant de maturité, font justice du sophisme qui veut faire de la poésie le privilège de la jeunesse. Pour ce qui est de définir leur attitude devant la vieillesse ou la mort c'est une entreprise infiniment plus délicate et dont nous ne nous dissimulons pas les dangers.

(1) Paul Eluard : *Le dur désir de durer* et *Le temps déborde* (Seghers). Aragon : *Les poètes* (Gallimard). Saint-John Perse : *Chronique* (Gallimard).

Contentons-nous de leur prêter la parole ; à défaut de sagesse pratique du moins accéderons-nous à une conscience plus nette de leur grandeur, de leurs misères, de leurs beautés. **Et puisqu'il s'agit au demeurant de montrer combien les plus difficiles de compréhension sont aussi les plus fraternels,** commençons par le *cor cordium* du Surréalisme, Paul Eluard.

« *Je parle du fond de l'abîme - Je parle du fond de mon gouffre - C'est le soir et les ombres fuient - Le soir m'a rendu sage et fraternel - Il ouvre partout ses portes lugubres - Je n'ai pas peur j'entre partout - Je vois de mieux en mieux la forme humaine - Sans visage encore et pourtant - Dans un coin sombre où le mur est en ruines - Des yeux sont là aussi clairs que les miens - Ai-je grandi ai-je un peu de pouvoir* ». Isolée de son contexte cette strophe a une résonance de *De profundis,* or il est bien évident que l'ensemble du poème « Du fond de l'abîme » n'a rien d'un *De profundis* dans l'acception traditionnelle.

Si on le lit attentivement on constate qu'Eluard y exprime surtout le remords de s'être parfois complu dans la solitude, dans « *la belle histoire de la langue changée en fée* », de n'avoir « *pas su du premier coup - conjuguer la vie et le temps* ». S'agirait-il donc d'une critique de la poésie, et même d'une autocritique de militant ? : « *Tu savais bien quels sont les droits et les devoirs - De la beauté mon beau visage dispersé. - Il faudrait pour cacher ton horreur et ta honte - Des mains nouvelles des mains entières dans leur tâche - Mains travailleuses au présent - Et courageuses même en rêve* ».

Cette interprétation devient aussi abusive et arbitraire que l'interprétation religieuse si on prétend lui faire tout expliquer. Le poète qui sût mieux que personne « *donner à la raison des ailes vagabondes* » n'est pas plus réductible aux impératifs d'une idéologie pratique qu'aux dogmes impliquant une transcendance. Il n'est injuste envers lui-même, il ne pratique l'humilité que parce que sa générosité n'est jamais satisfaite, que parce que, portant « *la chaîne entière des aurores dans la tête* », n'ayant d'autre ambition que de « *donner à voir* », il ne s'est jamais tenu quitte envers la misère du monde. Il n'a pas raisonné, pas même « en poésie », mais il est allé « de solitude en solitude » vers la vie », vers ses semblables ; l'image la plus exacte du lyrisme d'Eluard c'est peut-être celle-ci : « *Voici pourtant l'enfant parfait - Au sommet d'une aurore intime - Léger et lourd comme un enfant - Il met au monde la confiance - Autant de soleils que de nuits...* ». A la question : « *Sommes-nous près ou loin de notre conscience - Où sont nos bornes nos racines notre but* » il n'a qu'une réponse : « *Nous sommes corps à corps nous sommes terre à terre - Nous naissons de partout nous sommes sans limites* ».

Qu'il ne s'agisse pas d'un *De Profundis* ou d'une méditation sur la mort, le titre seul est assez explicite : *Le dur désir*

de durer. Non pas acceptation mais opposition, et l'on peut admettre que le seul fait de poser le problème, fusse pour l'écarter, constitue déjà un symptôme. On ne refuse que ce que l'on pressent, et ce désir qui contraste si étrangement avec la légèreté coutumière de la dialectique d'Eluard est peut-être moins un renaclement de la volonté qu'un signe de sclérose. Tout se passe comme si la poésie d'Eluard avait eu l'âge de ses artères. Comparaison assez approximative, j'entends bien ! Il n'en reste pas moins que la publication simultanée du *Dur désir de durer* et de *Le temps déborde* propose une perspective fausse, toutes les tentations d'un raisonnement après coup.

Or il n'y a pas de commune mesure entre l'espèce de lassitude, de fatigue généralisée qui concourt à faire du *Dur désir de durer,* risquons le mot ! un poème de retour d'âge, et l'expérience autrement déterminante et atroce que sera pour Eluard la mort de Nusch, c'est-à-dire la disparition de ses propres raisons de vivre. Sans doute s'en réinventera-t-il d'autres, mais là n'est pas le problème car la biographie d'un poète, son expérience concrète ne correspond pas toujours à la logique de sa poésie. La mort de Nusch c'est en quelque sorte la contre-épreuve, cruelle entre toutes, de la métaphysique amoureuse d'Eluard, une sublimation et une consécration. Elle justifie logiquement l'angoisse toute physique du *Dur désir de durer* et lui donne la portée d'une valeur essentielle, portée que n'avait pas le simple « vague à l'âme » d'un poète vieillissant, portée que n'aurait jamais eue une simple élégie.

Il y a dans l'expérience de l'âge une fatuité, une forfanterie aussi déplaisante que celles de la jeunesse. Comme si l'on y avait un quelconque mérite ! Eluard a failli verser dans cette complaisance. Disons-le crûment, il ne faut pas le faire plus vieux qu'il n'était à l'époque. Somme toute il n'avait jamais que cinquante ans, l'âge de la maturité ! au moment où il écrivait ces vers désolants : « *Sur la paille de ta vie - Où je couche mes vieux os - Où je finis* ». D'autant plus désolants que l'ouverture du poème reflète avec autant de chaleur que par le passé la conviction suprême d'Eluard : « *Une femme est plus belle que le monde où je vis* ». Ce vers-clef de son œuvre trouve son corollaire et s'explicite dans : « *Je citerai pour commencer les éléments - Ta voix tes yeux tes mains tes lèvres - Je suis sur terre y serais-je - Si tu n'y étais aussi* ».

« *La capitale du soleil - Est à l'image de nous-mêmes - Et dans l'asile de nos murs - Notre porte est celle des hommes* ». Ou encore « *Belle d'un jour et de toujours et de partout - Ta faiblesse et ta force ont la même parure - O bien aimée de tous et bien aimée d'un seul - En silence ta bouche a promis d'être heureuse - Au cœur de tous au cœur d'un seul à notre cœur* ». On voit bien par là que le vieillissement, la lassitude du poète importaient peu tant que Nusch était à ses côtés, « *précaire en dépit de mon espoir de*

vivre ». Ne lui proposait-elle pas les « *belles raisons que j'ignorais hier - Et que je n'oublierai jamais - Belles clés des regards-clés filles d'elles mêmes - Devant ce paysage où la nature est mienne* » ? Elle était la médiatrice par excellence, bien plus que la clé des regards, la clé de voûte de son « univers-solitude » qui « en vertu de l'amour » s'ouvrait sur l'expérience humaine. A l' « effondrement des preuves » il faut « répondre par une salve d'avenir », dit à peu près René Char. Ce stoïcisme stoïque on voit mal comment un Eluard au fond désarmé, au fond sensuel et même sentimental aurait pu y accéder. Nul n'était plus vulnérable, nul n'était plus sensible ne disons pas, c'est trop évident, à la cruauté mais à l'absurdité de la mort, et rien n'éclaire davantage le drame logique, le crime contre l'esprit que devait représenter pour lui la disparition de sa femme, rien ne l'éclaire davantage que ces vers écrits la veille même de la mort de Nusch :

Je n'ai rien séparé mais j'ai doublé mon cœur.
D'aimer, j'ai tout créé : réel, imaginaire,
J'ai donné sa raison, sa forme, sa chaleur
Et son rôle immortel à celle qui m'éclaire.

Pressentiment ? Non pas, affirmation d'une évidence, d'une certaine façon de voir par « les yeux fertiles » de l'amour ; affirmation qui est plus que le thème, ou le contenu, qui est le mouvement même de la pensée et de la vie, qui est très précisément « la poésie ininterrompue » : « *Par toi je vais de la lumière à la lumière - De la chaleur à la chaleur - C'est par toi que je parle et tu restes au centre - De tout comme un soleil consentant au bonheur* ».

Lorsque Eluard, sous le coup de la douleur, note en ce fatal 28 Novembre 1946 : « *Nous ne vieillirons pas ensemble. Voici le jour En trop : Le temps déborde. Mon amour si léger prend le poids d'un supplice* ». Ce n'est point son aveu, si poignant soit-il, ce n'est pas son cri qui importent vraiment car ils n'expriment rien que la détresse de l'homme. Ce qui compte c'est la notation : « *Voici le jour En trop : Le temps déborde* ». C'est cette constatation d'une catastrophe mentale, l'effondrement des preuves : « *La vie soudain horriblement - N'est plus à la mesure du temps - Mon désert contredit l'espace* ». « *Il m'est donné de voir ma vie finir - Avec la tienne - Ma vie en ton pouvoir - Que j'ai crue infinie* ». Jusque dans les poèmes les plus déchirés et les plus déchirants, jusque dans les mouvements proprement élégiaques (par exemple dans *Vivante et morte séparée* où les balbutiements de la douleur s'allient étrangement à une certaine puérilité, celle du langage des amants) il y aura toujours en filigrane de la tendresse l'idée que « *la mort a rompu l'équilibre du temps* ». Cet équilibre, par delà la « *morte visible... Masque de neige sur la terre et sous la terre - Source des larmes dans la nuit masque d'aveugle* », Eluard devait le retrouver pour les quelques années qu'il lui restait à vivre.

Une leçon de morale témoigne de sa victoire sur la solitude, et les *Poèmes politiques* également qui répondent à la même nécessité, qui accomplissent en fait d' « engagement » celui des derniers vers de « Le temps déborde » : « *Nous n'irons pas au but un par un mais par deux - Nous connaissant par deux nous nous connaîtrons tous - Nous nous aimerons tous et nos enfants riront - De la légende noire où pleure un solitaire* ». Cette finale est assez ambiguë : Epitaphe du tombeau de Nusch, affirmation des vertus du couple, *Lux perpetua luceat eis* transposé en termes de matérialisme dialectique, perspective d'un dépassement de la sentimentalité traditionnelle ? Autant d'interprétations plausibles, et sans doute parfaitement oiseuses car la dialectique du poète importe peu sitôt que sa voix nous bouleverse.

Se refusant à toute transcendance mais incapable d'imaginer « une âme sans corps, une aube sans lumière, une conscience sans but », Eluard ne propose pas de solution à un problème qui dans la perspective où il se plaçait ne pouvait en avoir. Tout au plus a-t-il conçu, dans la ligne de sa vie et de sa recherche poétique une sorte d'univers de l'amour en perpétuelle expansion. Ce qu'il faut bien appeler la métaphysique d'Eluard n'est pas simplement une protestation ou un cri, c'est quelque chose, que l'on nous pardonne ce rapprochement hasardeux, comme la théorie du « roseau aimant » :

Le cœur a tant d'espace qu'il défie les astres
Il est comme une vague qui n'a pas de fin
Il est comme une source éternisant la chair
La majesté de vivre désavoue la mort.

La différence de registre entre Eluard et Aragon est telle en dépit de leur communauté d'origine et d'allégeances que l'on éprouve quelque scrupule à les associer dans une même étude. La parution simultanée des deux minces recueils posthumes d'Eluard et du monumental recueil d'Aragon *Les poètes* serait un prétexte par trop futile si le thème même de ce dernier livre, méditation de l'âge mûr où se fait jour l'idée de la mort n'autorisait une confrontation dont nous mesurons l'arbitraire. Gardons-nous de pratiquer de fausses fenêtres pour la symétrie ! Surtout lorsqu'une œuvre se suffit à elle-même. Celle-là au surplus, en raison de ses dimensions, ne se prête pas à une critique serrée. « *Une vie poétique, creusez cette expression, je vous prie* » écrivait, il y a déjà bien longtemps le « paysan de Paris ». Aragon n'a jamais fait autre chose. On le méconnaît si on le confond avec le personnage qu'il a joué, si on le statufie en poète national, si on le hausse sur un piédestal, si on l'en précipite, si on le juge sur son éblouissante virtuosité, si on le fige dans sa légende, si l'on joue avec ce partisan le jeu du parti-pris. Et sans doute a-t-il voulu, et sans doute mérite-t-il cet

« excès d'honneur et cette indignité » mais ce n'est pas une raison pour le rouler dans le linceul de pourpre, pour ne pas voir au-delà du poète qui a été la voix de la conscience de tout un peuple, le porte-parole de ses espoirs, en quelque sorte le Victor Hugo de notre siècle, tout bonnement un « homme de la rue » qui a vécu et souffert, un écrivain si fidèle à lui-même, à sa « ligne de vie », à la logique de son inspiration, qu'en dépit des apparences il n'y a pas de solution de continuité entre l'Aragon de la *Grande gaîté* et celui de la grande tristesse. Il ne s'est jamais contredit ; il a rayonné.

Voici donc avec *Les poètes* un livre de la même veine que *Le Roman inachevé,* et appartenant comme lui à ce qu'Aragon appelle son « domaine privé », par contraste avec *Les yeux et la mémoire,* et les autres recueils militants. Un poème qui est conçu comme un spectacle, une sorte de revue à grande mise en scène, un « déroulement de parole » qui est une recherche du temps perdu : « *Je suis arrivé sans même le remarquer à cette extrémité de moi-même - A ce point d'où tu ne peux que regarder en arrière parce qu'il n'y a plus rien devant toi* ».

Des passages chantés ou récités du poème, il n'y a rien à dire sinon que l'ouverture, « La chambre de Don Quichotte », « Le voyage d'Italie », « La nuit des jeunes gens » sont de purs enchantements qui par leur éblouissante imagerie, leur feu d'artifice verbal, la variété prosodique suffiraient à assurer du jour au lendemain la réputation d'un inconnu. Jamais Aragon n'a été si jeune, si désinvolte d'allure jusque dans la gravité. Et bien plus que cette fécondité dont certains lui feront grief ce qui est absolument exceptionnel à une époque où la poésie verse dans l'anémie, c'est la santé verbale du livre, l'utilisation presque toujours heureuse du langage courant. En lisant par exemple les « Feux de Paris » on imagine fort bien qu'un historien de l'avenir pourra s'y référer pour connaître la vie de la capitale, tout comme nous reconstituons la vie quotidienne à Rome en lisant un satirique latin. Aragon est le seul poète actuel qui présente cet intérêt documentaire. Sur un tout autre plan, celui des recherches de langage, l'Aragon de « Je lui montre la trame du chant » s'offre le luxe d'une analyse de la composition poétique à faire pâlir d'aise et de jalousie les rhétoriciens les plus infatués. Critique de la poésie ou plus exactement de ce mythe de la poésie au nom duquel « on en fait voir de toutes les couleurs » à la poésie vraie, Aragon exalte la vertu du chant et des mots, « *cette angoisse de gagner, cette reévaluation de toute chose par le jeu qui donne à tout son sens tragique, et fait d'un pile ou face toujours question de vie ou de mort* ».

Si l' « Epilogue » nous révèle un Aragon désabusé, « *les yeux baissés les mains vides* », sur les rives d' « *une mer qui ne rend jamais ses noyés* », un Aragon tenté par le désespoir (*Quand j'étais jeune on me racontait que bientôt*

viendrait la victoire des anges - Ah comme j'y ai cru comme j'y ai cru puis voilà que je suis devenu vieux...) et qui d'ailleurs ne dit pas cela « *pour démoraliser. Il faut regarder le néant - En face pour savoir en triompher. Le chant n'est pas moins beau quand il décline... Je ne peux plus vous faire d'autres cadeaux que ceux de cette lumière sombre - Hommes de demain soufflez sur les charbons. A vous de dire ce que je vois* ». L'espoir, la volonté de ne pas se renier l'emporte sur la lassitude, mais c'est l'expression de cette lassitude qui donne au poème sa profondeur humaine, « cette envergure de crucifixion » : « *Il me faut bien à la fin des fins atteindre une mesure à ma démesure - Pour à la taille de la réalité faire un manteau de mes fictions* ». Pour Aragon la poésie est désormais plus vraie que l'histoire.

Toute la vie de ce poète d'action aurait-elle été un « discours du grand sommeil » inspiré par la contemplation de la femme aimée : « *J'aurai vécu sans visa - Et ma vie au bout du compte - Se résume au nom d'Elsa* ». Cette poésie n'est si magnifiquement « ouverte » que parce qu'elle est aussi une poésie « fermée ». Les misères de « Richard II 40 » ce sont misères d'Aragon, ce « roi dépossédé » dont le véritable royaume est celui de la parole :

Je peux me consumer de tout l'enfer du monde
Jamais je ne perdrai cet émerveillement
Du langage
Jamais je me réveillerai d'entre les mots.
. . . . . .

Je n'en aurai jamais fini de cet enfantement de moi-même
Habité de la multiplicité des mots...
Je n'en aurai jamais fini jamais fini d'être le sacrificateur de moi-même
L'offrande par mes propres mains égorgée
Pendant que tout ceci se faisait où je semblais avoir ma part
pendant que le mot d'ordre brûlait de lèvre en lèvre et qu'à me voir gesticulant dans les fumées
on pouvait me croire l'acteur de cette pièce d'espoirs et de sanglots
et moi je vous dis que je donnais mon temps le plus clair de mon temps.
au passage de l'image au mot et réciproquement.

Ceux qui ne verraient là qu'impertinence seraient des sots, et plus méprisables encore ceux qui parleraient de palinodie ! Aragon a assez donné de gages, a assez pratiqué la poésie de la présence pour pouvoir lever toute équivoque. Habitant lui aussi le monde « en poète », selon le mot d'Heidegger il a servi en poète avec les armes du langage. Aragon est le type même de l'homme qui est allé à sa vérité avec « son âme tout entière ». Il y a dans la mélancolie, dans une certaine façon de se « déprendre » de tout ce dont on s'était épris, à plus forte raison de tout ce que l'on a entrepris, non un désaveu mais un renouvellement du vœu

qui a inspiré une vie *accomplie;* « *Et s'il était à refaire je referais ce chemin* ».

Poésie souffrante d'Eluard, poésie militante d'Aragon, dans la même perspective du « Grand âge » (« *Rendez-vous pris, et de longtemps, avec cette heure de grand sens* »), voici avec *Chronique* de Saint-John Perse, la Poésie triomphante : « *La face ardente et l'âme haute, à quelle outrance encore courons-nous là ? Le temps que l'on mesure n'est point mesure de nos ans* ». Eluard mène le deuil d'une femme sur le mode de la mélopée, avec des déchirements de *vocero* ; Aragon célèbre les funérailles d'une époque et monte avec elle sur le bûcher qu'il a allumé, il la pleure et se pleure lui-même sur un mode de complainte. Quant il se hausse à la métaphysique amoureuse Eluard est notre Pétrarque ; dans ses états de grâce, Aragon réincarne Villon. Ils sont tous deux de grands poètes lyriques, et les plus beaux lyriques du monde ne peuvent donner que ce qu'ils ont, ou plutôt que ce qu'ils sont. Ils sont maîtres de chant, non de sagesse, et leur sérénité sera toujours vulnérable.

Il en va autrement d'un poète épique comme Perse. « *Poésie dépouillée de toute allusion au destin de l'auteur* (Ce n'est pas tout à fait vrai de *Chronique*), et pourtant chacun de ses versets, a noté très justement G.-E. Clancier, concourt à *dresser un portrait souverain* qui n'est autre que celui intérieur du poète ». Les lecteurs de cette revue qui ont eu la primeur des deux œuvres tenues pour les plus « personnelles » de Perse, *Exil* dès Mai 1942 et *Chronique,* il y a plus d'un an, ont eu assez le temps de les lire et de les méditer pour comprendre qu'il ne s'agit pas simplement d' « un portrait souverain » mais d'une expérience qui dépasse la personnalité de l'auteur ou de simples allusions à son destin. J'évoquais tantôt la protestation éluardienne contre la mort ou le *détachement* d'Aragon. Affirmant la même espérance, Perse qui dans *Anabase* revivait la marche de l'humanité conçue comme un seul homme, se projette dans *Chronique* hors de l'histoire des civilisations et débouche sur une cosmogonie voisine de Lecomte du Nouy ou Teilhard de Chardin : *Nous sommes pâtres du futur, et ce n'est pas assez pour nous de toute l'immense nuit dévonienne pour étayer notre louange...* Sommes-nous, ah ! Sommes-nous bien ? Ou fûmes-nous *jamais dans tout cela ?*

Poésie masquée, poésie chaussée de cothurnes, poésie de « cérémonial », ceux-là mêmes qui lui font grief de sa splendeur excessive, de ses hermétiques oracles, de son allure souveraine, devront convenir qu'il y a dans *Chronique,* parfaite, idéale adéquation du dire à l'objet. Office des Ténèbres, grandes vêpres, funérailles princières où peut se dérouler dans toute sa majestueuse ampleur l'incomparable liturgie persienne. Pas de vaine sensiblerie, aucune trace de sentimentalité conventionnelle, ce sont chants du crépuscule mais la splendeur de ce crépuscule l'emporte sur l'angoisse : « *Lève la tête,*

homme du soir. La grande rose des ans tourne à ton front serein ». « *Nous vous suivrons, aile du soir* ».

Dans l'ordre de la composition le mérite essentiel de *Chronique* réside dans l'éclairage savamment dosé et accordé aux sentiments, des lueurs pourpres du soleil se couchant sur le « royaume d'avant-soir » à l'apparition de « *l'épée grande et bleue* », de la lumière de jugement. On a souvent, et à juste titre mis l'accent sur les prestiges de la rhétorique persienne, sur un certain ton de la voix, sur une ampleur verbale plus persuasive qu'un discours logique, mais on n'a jamais souligné comme il convenait combien la perfection de la mise en scène concourait à la mise en état du lecteur, et peut-être du poète lui-même. *Amers* où la pensée s'inventait dans la façon de rendre les mouvements de la mer qui correspondaient eux-mêmes à ceux de l'amour annonçait *Chronique* où le « progrès » de l'âme s'accorde aux variations de la lumière.

De toute façon nous sommes loin d'*Anabase* dont l'envoûtement était pour une bonne part à base de dépaysement et d'érudition. Perse est devenu beaucoup plus direct et humain. Rarement imagerie aussi riche, aussi ornée fut aussi simple par ses *effets*. A quoi bon reconstituer chant par chant l'argumentation de ce poème « *chant d'honneur et de grand âge, et chant du Maître, seul au soir, à se frayer sa route devant l'âtre* » ? On ne commente pas une transmutation d'angoisse en beauté. Et si au problème même de la mort Perse ne propose en fin de compte pas de solution concrète, si son dernier mot « *Prenez mesure du cœur d'homme* » ne diffère pas sensiblement de la leçon d'Eluard ou d'Aragon, c'est vraisemblablement parce que pour l'homme livré à ses seules lumières la seule ressource est d'affirmer « l'honneur ».

Il se peut que la poésie pour reprendre le mot d'Eluard sur l'amour soit « au monde pour l'oubli du monde », mais elle n'est jamais qu'aspiration et non connaissance. « *Ceux qui parlent sciemment pour vieillir commodément* » auront toujours beau jeu de railler ce désir sans objet. L'honneur des poètes comme Perse consiste uniquement, tâche dérisoire mais bouleversante, à nous proposer « *hors des légendes du sommeil ce nantissement de l'homme chargé d'astres* ».

LÉON-GABRIEL GROS.

LAWRENCE DURRELL
OU
LE TEMPS DÉLIVRÉ

« Notre sujet, Frère Baudet, est le même, toujours et irrémédiablement le même - je t'épèle le mot: a... m... o... u... r... Cinq lettres, un volume pour chaque lettre ! [1] (En anglais: l... o... v... e..., quatre lettres, quatre volumes...) Ces propos sont précisément tenus dans *Cléa*, le quatrième volume du célèbre « Quatuor d'Alexandrie » de Lawrence Durrell, par l'écrivain anglais Pursewarden. Quelques pages plus loin, ils se poursuivent ainsi: « Non, mais sérieusement, si tu veux être... je ne dirai pas original, mais simplement contemporain, tu devrais essayer un carré - comme au poker - sous forme de roman; passer un axe commun à travers les quatre histoires, par exemple, et dédier chacune d'elle aux quatre points cardinaux. Un continuum, ma foi, incarnant non pas un *temps retrouvé* mais un *temps délivré*. La courbure de l'espace te donnerait un récit de forme stéréoscopique, tandis que la personnalité humaine vue à travers un continuum deviendrait peut-être prismatique ? » [2]

Prenons acte de ces deux déclarations. Elles résument toute l'ambition de Durrell: traiter le sujet des sujets - l'Amour - dans le cadre (ou plutôt le *refus* de cadre) d'une œuvre d'art qui n'en limitera pas la portée et n'en altèrera pas la nature par une soumission malheureuse aux normes temporelles et spatiales du roman traditionnel. Ce qui, au hasard, d'une interview, amène l'auteur à revendiquer - sans simplicité mais sans pose - une esthétique « eisteinienne » indispensable à la peinture des rapports humains par excellence que sont les rapports érotiques. Durrell a-t-il réussi son entreprise ?

•

Oui, dans la mesure où la structure symphonique de son œuvre lui permet de présenter dans toutes sortes d'éclairages

(1) *Cléa* (Corréa, Buchet-Chastel, édit.), p. 163.
(2) *Cléa*, p. 168.

différents un même groupe d'événements et d' « ouvrir » sans cesse un monde par définition clos puisque limité à la ville d'Alexandrie et à la société cosmopolite égyptienne d'avant la guerre, qui y gravite. On sait que le premier et le dernier volume - *Justine* et *Cléa* - offrent un récit à la première personne présenté par le narrateur Darley ; que le second volume - *Balthazar* - est constitué par le correctif qu'apporte au manuscrit de Darley, écrivant dans la solitude d'une île des Cyclades, un Commentaire du docteur Balthazar (« J'ai commencé à copier le tout - le tout - lentement, avec amertume ; non seulement pour mieux comprendre les points où il diffère de ma propre version de la réalité, mais également pour le plaisir, en tant qu'entité distincte - comme un manuscrit ayant une existence propre, comme la vision particulière qu'un autre œil a eue de certains événements que j'ai interprétés à ma façon, parce que c'est ainsi que je les ai vécus - ou qu'ils m'ont vécu ») [3] ; que le troisième volume enfin - *Mountolive* - est un roman linéaire, objectif, classique (à ce titre d'ailleurs, pourquoi ne pas le dire ? le plus charpenté et le plus agréable à lire).

A bien réfléchir, il n'y a rien là de fondamentalement révolutionnaire et proustiens, joyciens, simultanéistes, faulkneriens en ont fait bien d'autres pour délivrer le temps et l'espace et *s'en délivrer*. Il est hors de doute que Lawrence Durrell par son système de roman à « panneaux coulissants » ne parvienne, comme il le dit si bien, à nous donner l'impression d' « un palimpseste médiéval sur lequel des vérités de divers ordres ont été déposées les unes par dessus les autres, les unes oblitérant ou peut-être complétant les autres » [4] et il est même certain que par la richesse de ses orchestrations il obtient ce que le « nouveau roman » impose par la sécheresse de ses épures : la descente purificatrice du lecteur dans le *labyrinthe* des réalités et des apparences (un récent commentateur de Robbe-Grillet a pu écrire : « Les images prolifèrent, s'imbriquent les unes dans les autres au point que l'événement précis se dilue dans la conscience de chacun pour ne laisser qu'incertitude. Le temps s'embrouille, l'espace se rétrécit, s'allonge » [5], ce qui s'appliquerait tout aussi bien à Durrell). Mais tout cela n'aurait d'autre sens que celui d'une brillante technique si précisément il n'y avait à la base de ces constructions une « conscience », nécessaire plaque sensible où doivent se former et s'inscrire pour acquérir leur unité les images multiples prodiguées par le livre.

Cette conscience, qui est comme le sommet de la pyramide, la pointe extrême de l'ensemble architectural bâti par l'auteur, c'est naturellement celle de Lawrence Durrell.

---

(3) *Balthazar*, p. 218.
(4) *Balthazar*, p. 215.
(5) Bruno Hahn, *Plan du labyrinthe de Robbe-Grillet*. Les Temps Modernes, N° 172.

Mais *quelle* est-elle, de quoi est-elle faite ? Elle n'est pas un simple regard, un angle de vue. Elle est à la fois une expérience et un lieu. Comme expérience, elle représente la somme des tentatives (peut-être sereines, peut-être désespérées) du diplomate Durrell pour récupérer des moments - événements et êtres - de sa vie dont la « non-libération » eût signifié le néant : en ce sens peu d'œuvres, depuis celle de Proust, ont été à ce point entreprise de reconquête. Comme lieu, elle se confond avec Alexandrie qui n'est pas simplement le décor de l'action mais, comme le dit Henry Miller dans sa préface à *Justine*, « une entité vivante, un être quelque peu monstrueux fait de chair, de pierre, de crime, de rêve ou de mythe » (il précise : « Une Alexandrie que seul un Anglais volontairement exilé, né dans l'Himalaya et qui a trouvé sa maturité en Grèce, pouvait ressusciter »).

Sans doute est-ce en raison de ces données personnelles que l'œuvre de Lawrence Durrell apparaît d'une si forte réalité, d'une si troublante vérité. La *présence* des personnages y découle non seulement du savant jeu de lumière dans lequel les place sans cesse l'auteur mais de leur propre authenticité sans laquelle ce jeu serait impossible. Ils n'auraient pas de *relief* esthétique (ombre, éclat, envers, endroit, réfraction dans les regards et les consciences) s'ils n'avaient d'abord un *relief* naturel : et c'est ici qu'il faut bien convenir que le génie de Durrell a été d'abord de rencontrer - condition nécessaire mais non suffisante pour ensuite les imaginer et les concevoir - des êtres aussi extraordinaires que Justine ou Nessim, Pursewarden, Scoby, Balthazar ou Cléa. Il nous semble à ce stade que la vie précède l'art et que s'il n'y avait pas eu chez Durrell l'exigence irrépressible de libérer de l'anonymat et de l'ombre ces immenses fauves élégants, brillants, humains, corrompus, intelligents, lucides, cyniques et sensuels dont il portait en lui l'existence, étroitement mêlée et fondue à la sienne, il n'y aurait pas eu ce livre.

•

Et maintenant ce livre est là. L'aventure de Durrell est devenue la nôtre. Il a parfaitement raison de noter que « l'énergie créatrice et l'énergie sexuelle vont de pair » [6], car c'est sans doute l'élan des personnages les uns vers les autres au cœur du foyer tourbillonnant d'Alexandrie, cette dialectique érotique qui les unit et les désunit sans cesse, qui leur confère leur vraie dimension, leur poids, et leurs facettes multiples. Certes tout le monde couche avec tout le monde dans le « Quatuor » et l'on ne sait toujours si c'est par désœuvrement, par politesse ou par hasard (et - sait-on ? - par amour) : c'est sûrement en tous cas par *vocation*, c'est-à-

(6) *Cléa*, p. 174.

dire pour répondre à un puissant appel aux libertés et aux fatalités de l'existence lancé en leur nom par le romancier.

Qu'importe dès lors le temps ? Qu'importe que la flambante et énigmatique Justine du début devienne l'orientale un peu épaissie et saturée de mauvais parfum que Darley retrouve à Karm à la fin du livre, comme la fascinante Leila des premières pages de *Mountolive* devient la vieille femme mangée de petite vérole que ne reconnaîtra pas son amant ? Elles restent Justine et Leila comme Cléa reste Cléa : inaltérées, parce que si le temps a fait son œuvre et ses ravages en elles, il a éclaté *autour* d'elles.

C'est en effet l'émiettement de la durée qui permet aux personnages de Durrell de renaître perpétuellement de la cendre de leurs amours mortes. Encore le mot « émiettement » n'est-il pas juste. Si le temps est abattu dans ce livre, il l'est plutôt par *pans* que par miettes et c'est précisément ce qui permet à l'auteur d'ajuster l'une à l'autre deux choses en général contradictoires : la technique et le souffle. Il faut se demander si dans cet accord ne réside pas en définitive le plus original de la tentative durrellienne. Car, une fois l'ouvrage refermé, s'impose à la mémoire le souvenir de grands morceaux qui frappent par leur unité, leur cohésion, leur beauté : le carnaval d'Alexandrie et le bal masqué chez les Cervoni, la pêche sur le lac Maréotis, Mountolive à Dewford Mallows, Narouz au fouet dans la solitude de Karm, les réceptions de Memlik Pacha, l'accident sous-marin de Cléa. Ces pages n'eussent pas été possibles en dehors d'un grand ensemble audacieusement structuré. Inversement sans elles le roman n'eût été qu'un « découpage » haletant et sans force.

Lawrence Durrell a su voir que la vie était un jeu de miroirs mais que dans ces miroirs l'homme avance difficilement et s'enfonce comme dans le sable. C'est en ce sens que les mouvements et les rythmes de son œuvre évoquent, pour la plus grande gloire de la littérature, les vastes compositions du cinéma ou de la musique.

RAYMOND JEAN.

LES ARTS

PRÉSENCE ET DISTANCE DE L'INDE

Non seulement nous appartenons au même grand groupe linguistique, mais encore, et plus précisément, l'Inde, comme le fait remarquer quelque part Jeanine Auboyer, est demeurée historiquement dans le circuit « international » du vieux monde, par l'intermédiaire de la Perse achéménide, puis par celui des Grecs et des Romains. Les plus anciennes rencontres économiques, politiques ou spirituelles, attestent de sa présence dans l'univers antique. Ces relations de l'Inde et de l'Occident, rien ne saurait mieux les marquer que le traité *pâli* du début de notre ère, le *Milinda-Pañha,* où l'on voit le roi grec Ménandre dans sa capitale du Panjab discuter de philosophie avec le moine bouddhiste Nagasena.

Il y a donc, entre l'Inde et l'Occident, de très lointains rapports [1], des croisées communes de chemins, une longue *politesse de contacts* dont les traces, même légères aujourd'hui, nous empêchent de trouver, dans l'expression artistique indoue, un climat étranger, sinon étrange comme l'est, par exemple, celui de l'expression artistique aztèque. Autrement dit, quelque chose de profond et d'ancien semble nous interdire d'admettre un exotisme indou sur le même plan que l'exotisme japonais ou que l'exotisme polynésien.

Et cependant, les formes indoues nous laissent dans un certain *déconcertement.* Il n'est que de voir les étages entassés des temples, leurs compartiments chargés de sculpture, le grouillement, dans la pierre, des personnages, des fleurs et des animaux, les visages et les bras multiples

(1) Démontrés actuellement dans toutes les disciplines. Un musicologue, M. H. Drux, peut écrire dans la revue *Diogène* (N° 31, Juillet-Septembre 1960) à propos de l'incidence au Moyen-Age de la théorie musicale indienne: « Les rapports entre l'Inde et l'Occident deviennent tous les jours plus évidents pour la recherche contemporaine ».

Un nouvel article de la revue *Diogène,* dans son dernier numéro (N° 32, Octobre-Décembre 1960) s'intitule « Les rapports entre l'Inde et l'Occident au Moyen-Age » (par K.-A. Nilakanta Sastri).

de leurs dieux. Curieuse, et paradoxale presque, impression. Car les formes indoues ne devraient pas nous déconcerter. Elles sont, en gros, conformes à nos canons les plus classiques. Beaucoup plus que certaines formes dont nous nous sentons très proches, comme celles de l'art roman par exemple. Pourtant l'art indou provoque en nous une *résistance* dont on éprouve du mal à se débarrasser.

En parcourant les salles d'une exposition récemment organisée à Paris par le gouvernement de la Nouvelle-Delhi [2], notre première surprise était de constater qu'il n'y a pratiquement pas d'*évolution* dans le rendu naturaliste des formes sculptées indoues. En Grèce la sculpture passe de la géométrisation et de la raideur archaïques à la souplesse et au mouvement de l'art classique. Aux Indes il n'y a pas ce long passage, cette progression que l'on peut suivre d'un *couros* du VI^e^ siècle à l'*Hermès* de Praxitèle. Silvain Lévy fait remarquer dans l'un de ses ouvrages que la notion de progrès est particulièrement étrangère au génie indou.

Mais où cette permanence indoue devient surprenante, c'est qu'elle se manifeste uniment dans la souplesse et le mouvement. De fait la même *souplesse des formes* marque aussi bien une danseuse de Mohenjo-Daro (III^e^ millénaire avant notre ère) qu'une statue de Mathoura (env. III^e^ siècle) ou qu'un couple de l'époque médiévale (IX^e^ - XV^e^ siècles). Pourquoi le mouvement naturel des formes, la flexuosité, sont-elles une *donnée* pour ainsi dire spontanée, immédiate, du sculpteur indou, et non pas une acquisition de la technique, comme en Grèce ?

Cette question doit être réglée, non pas par des considérations artistiques, comme en Grèce, mais par des vues religieuses. La vie est aux Indes le principe suprême, substantiel, de toute notion de divinité. Au point qu'Alain Daniélou, dans un remarquable ouvrage [3], peut écrire : « *La Brihad-aranyaka Upanishad* (3, 4, 1,) parle du souffle vital (*prana*), le principe de la vie, comme de l'âme des dieux. La vie est la manifestation de l' « Existence » envisagée comme « la forme propre de la réalité et de la connaissance infinies » (*satya - jnanananta - svarupa*). Elle est donc le seul Etre Suprême ». Or c'est la vie même qui d'emblée gonfle, cambre, courbe les formes, qui leur donne cette sinuosité, cette souplesse, cette plénitude alternante de tension et de décontraction qui nous frappe dans la sculpture indoue. On a l'impression, en les comparant, que le sculpteur grec voulait donner vie à sa forme (l'histoire de Pygmalion) tandis que le sculpteur indou donnait forme à la vie. Position religieuse : la vie, celle de tous les êtres, animaux ou plantes est quelque chose d'essentiel, de

(2) Trésors d'art de l'Inde - Petit Palais, Avril-Juin 1960.

(3) *Le Polythéisme indou*, récemment paru. A. Daniélou, en se référant constamment aux textes sanscrits, éclaire singulièrement la richesse métaphysique de la pensée indoue.

primordial, d'infiniment sacré pour l'indou, autrement plus important que pour le grec. Le sculpteur grec faisait l'apprentissage préalable des formes. Le sculpteur indou possédait la connaissance préalable de la vie. N'est-ce pas une *connaissance* de même nature, une même présence *religieuse* de la vie, qui confère aux fresques préhistoriques de Lascaux la même souplesse de formes et leur stupéfiant naturalisme ? Le sculpteur indou aurait ainsi conservé grâce à la religion, un très ancien savoir originel, un contact, une sorte d'expérience dont la préservation fut sans doute capitale pour son art.

On touche tout de suite, par ce respect du flux vital, par le soin que l'artiste met à exalter au plus vrai, au plus sensible, cette manifestation divine, que l'art indou est profondément religieux. Ailleurs, dans notre Occident, l'artiste n'est qu'un *illustrateur* de la divinité. Mais l'artiste indou est un véritable *intermédiaire* entre la divinité et l'humanité [4].

Cependant un des caractères substantiels de la vie est apparu immédiatement à la conscience religieuse et artistique de l'indou. « Existence est synonyme de multiplicité, écrit A. Daniélou [5]. Ce qui n'est pas multiple n'existe pas. A partir de l'instant où nous imaginons une divinité personnifiée ou lui attribuons une qualité quelconque, cette divinité appartient au multiple et ne saurait être une, car il existe inévitablement une entité personnifiant la qualité contraire, une forme complémentaire de sa forme, d'autres dieux ». Tel est le développement de la pensée indoue. Le polythéïsme naît tout naturellement de la vie elle-même. Un polythéïsme qui ne se résoud pas en un certain nombre de dieux juxtaposés, mais qui, dans une perception simultanée et totale, embrasse la multiplicité fondamentale et cosmique, porte les contrastes, les contraires pourrait-on dire, à la nécessité du sacré.

Les dieux indous, qui ne sont ni visibles ni compréhensibles, ne peuvent être perçus que par des « approches » (*Upanishads*). Plus les approches sont nombreuses, mieux on atteint les dieux. Les formes de la sculpture, ou de la peinture, constituent des approches supérieures. Par conséquent leur multiplication même suscite une présence sacrée, fait tomber les divinités sous les sens.

Parce qu'elle a ce caractère d' « approche », la sculpture n'est aux Indes jamais une fin. Le sculpteur grec est le créateur de la forme sculptée. Il la signe. Le sculpteur indou, sans cesse débordé par la vie, est un artisan dont le rôle consiste seulement à dresser des manifestations sensorielles de la divinité dans le but *utilitaire* d' « appro-

(4) L'exemple d'une occasion esthétique de rencontre des deux natures pourrait être ce canon de la sculpture que l'on appelle *tribhanga*, « triple inflexion », gracieux ploiement trois fois répété du corps féminin.

(5) *Le Polythéïsme indou*, page 26.

cher » la Vérité suprême. Ainsi la sculpture n'est qu'un moyen, et l'on peut rappeler que le Beau n'a pas de nom dans le vocabulaire indien [6].

C'est en regardant les murs du temple indou, là où l'architecte et le sculpteur ont voulu à leur profusion, à leur abondance, à leur épanouissement, et à leurs contradictions, les règnes de l'homme, des dieux, de l'animal, du végétal et du minéral, que la multiplicité nous déconcerte. Le *foisonnement* heurte notre sens esthétique d'Occidentaux.

En vérité cet impératif de foisonnement, constante de l'art indou, si riche d'aboutissements soit-il, n'est pas de notre bord. En Occident on admet plus ou moins explicitement que la nature est un chaos que l'art contribue à mettre en ordre. Marqués à jamais par la logique grecque, nous éclaircissons en simplifiant: moins on embrasse du regard, mieux on connaît. Les indous, eux, éclaircissent en multipliant. Ils confrontent, ils juxtaposent, jusqu'à ce que l'évidence résulte de la multiplicité. Telle qualité d'une chose sera évidente, non par une définition unique, mais par le nombre de ses approches. Notre vérité, c'est un dépouillement, une élimination. La leur, c'est le foisonnement. On voit bien que, si la sculpture indoue nous est parfois opposée, ce n'est pas par des formes dont les proportions sont semblables aux nôtres, mais en quelque sorte *par le dedans*.

Car il y a foisonnement aussi dans certaines œuvres d'art occidentales, une enluminure irlandaise du haut Moyen-Age ou un chapiteau roman, par exemple. Mais, quels que soient ses rapports avec la religion, l'œuvre occidentale tend en définitive à un décor: son foisonnement est contrôlé par un ordre, de nature esthétique. L'œuvre indoue, dont le foisonnement touche un immédiat métaphysique, ne saurait être organisée par un ordre, de n'importe quelle nature. Elle a fonction au contraire d'être *à la fois* jubilation des formes, par leur présence pressante et anéantissement des formes, par leur multiplication passive. Nous sommes là au centre de la pensée indoue, qui nous réserve toujours cette contradiction entre le désir et le détachement. La sculpture indoue exprime, dans le langage plastique, ensemble l'acte de magnifier et l'acte de dédaigner, l'acte d'exalter et celui de détruire. Voilà pourquoi nous éprouverons toujours je ne sais quelle secrète réticence devant le torse le plus sensuel d'une *Apsara*.

On voudrait dire l'exaltation où nous a plongé l'ouvrage de Louis Frédéric: *L'Inde, ses temples, ses sculptures*. Car ce volume, paré de toile orange, présenté avec la façon de noblesse et d'élégance habituelle à son éditeur, vient combler une lacune regrettable de l'édition française en offrant à la plus large diffusion un album de belles reproductions qui retracent l'évolution de l'architecture

(6) Jeanine Auboyer (*Les Arts de l'Extrême-Orient*).

et de la sculpture indoues depuis leurs origines. Louis Frédéric est un familier de l'Inde et un photographe de valeur (7). En faisant la part égale, dans son livre, à l'architecture et à la sculpture, il nous rappelle fort heureusement que la conception de la « statue » est très exceptionnelle aux Indes et se rattache de toutes façons au culte, et même à l'édifice. On ne pourrait donc qu'arbitrairement isoler la sculpture de l'architecture indoue.

C'est l'occasion de prendre mesure de la distance qui existe entre le temple indou et l'église d'Occident. Celle-ci constitue un lieu de réunion des fidèles, *ecclesia,* « rassemblement ». Elle enclôt ainsi un espace distinct de celui du dehors, un *espace intérieur religieux,* isolé de l'extérieur (signification du porche des catéchumènes). Cet espace symbolique, qui a la forme d'une croix, est destiné aux rapports entre Dieu et les hommes (prière, rite de la messe).

Par opposition le temple indou appartient à *l'espace tactile de l'extérieur.* Sa masse compacte étagée, également répartie aux quatre points cardinaux, est comme une montagne qui recèle la caverne-sanctuaire dont l'espace intérieur est inexistant, juste la place nécessaire à la statue du dieu. Les fidèles tournent autour de cet édifice sans façade (parce que sans espace intérieur), découvrent au fur et à mesure sa décoration sculptée, c'est-à-dire ses « approches », encerclent le dieu dont le temple atteste la présence cachée.

Mais il n'y a pas que les temples. Au fond rien ne saurait être plus éloigné de notre esprit, helléniste, thomiste ou cartésien, que la pensée indoue. On ne sera donc pas surpris que la profusion des contraires, marque du divin, que nous avons trouvée à la base de la sculpture, amène à l'érotisme fascinant des couples *mithuna.* « Il ne saurait exister de création sans l'union des contraires. Il ne peut rien sortir de Shiva seul ou de la Nature seule, écrit A. Daniélou (8). Pour que la création puisse avoir lieu, l'union d'un être qui perçoit et d'une chose perçue, d'un être qui jouit et d'une chose dont on jouit, d'un principe actif et d'un principe passif, d'un organe mâle et d'un organe femelle est indispensable ». L'univers tout entier, les êtres et les choses, se trouvent donc en permanence dans une atmosphère érotique. Comme le dit Karapâtrî, le désir fait partie de la Personne cosmique elle-même. « Tout le rituel védique est décrit comme un équivalent de l'acte d'amour ».

Aussi le toucher tient-il une grande place dans la vie religieuse indoue. Toute une activité de contacts quotidiens place l'indou au centre d'un système d'échanges entre

(7) Il a déjà publié, outre des notes pittoresques de voyage (*L'Inde jour et nuit,* Julliard éd.), un livre fervent, *La Danse sacrée de l'Inde* (Editions Arts et métiers graphiques).

(8) *Le Polythéisme indou,* page 346.

l'humain et le divin [9]. Pas de démarcation pour lui entre le physique et le mystique. « Le rite d'attouchement évoque la présence, à l'endroit touché, de l'essence qui anime la forme » [10]. Je me suis souvenu de cette phrase, lue dans le livre de S. Kramrisch, en parcourant les salles de l'exposition d'art indou, lorsque je fus soudain frappé par la fréquence des *marques de toucher* sur les seins de plusieurs sculptures exposées. Leurs belles formes rondes en étaient non seulement salies, mais usées. Elles étaient ainsi la preuve *tangible* de l'extraordinaire insistance érotique de la sculpture des Indes, du rayonnement, de la force sensuelle de son domaine plastique.

On a quelquefois évoqué notre art gothique à propos de l'art indou. Certes, il y a quelques correspondances entre leurs formes infléchies et flexueuses, comme entre leurs facultés de spéculation et de multiplicité, voire de complication. Mais à côté de l'indou, l'art gothique est désincarné.

Cependant on sent confusément d'autres rapprochements. Après tout, on peut bien s'y risquer. On trouve en effet, dans le génie artistique indou, une compénétration gênante du physique et du mental, une sorte de perversité raffinée sous une apparence saine, une atmosphère érotique trouble et troublante, tant de rondeurs et de courbures, un énervement à la fois naturel et lascif, bref tout un côté fin-de-race qui n'est pas — Shiva me pardonne ! — sans rappeler le génie artistique de l'époque 1900. Est-ce cela qui, du moins pour une certaine part, est cause de cette résistante à l'art indou dont je parlais ? Car nous n'avons pas encore reconnu à 1900 son génie.

PIERRE GUERRE.

L'Inde, ses temples, ses sculptures, par Louis Frédéric. Un volume relié toile, 467 pages, 457 photographies. Prix : 60 NF. *Arts et métiers graphiques, éd.*

Le Polythéïsme indou, par Alain Daniélou. Un volume, 597 pages. Prix: 27 NF. *Buchet-Chastel Corréa, éd.*

(9) L'occidental, dans ses rapports avec le divin, fuit au contraire la sensualité: la chasteté, la virginité, la pureté facilitent ce « ravissement en Dieu » dont font état les mystiques.

(10) Stella Kramrisch: *Arts de l'Inde*, page 27.

LE THEATRE

PANORAMA 1960

On parle beaucoup de la crise du théâtre: je crois que c'est pour n'avoir pas trop à y penser. Si nous faisons un retour sur l'année 1959-1960, des noms nous viennent à l'esprit, des titres s'imposent et nous imposent l'idée d'une certaine vitalité, nous le verrons tout à l'heure. Pourtant, nombre de théâtres ont fermé très tôt avant les vacances et quelques-uns n'ont pas rouvert, ne rouvriront peut-être pas; pour les établissements privés comme pour les salles subventionnées, on discute longuement sur des points de politique et de politique financière. Crise du théâtre ? Il s'agit de beaucoup plus que de la concurrence de la télévision ou de l'automobile, du montant des subventions ou de la diminution de la fiscalité. Peut-être faudrait-il avoir le courage de reprendre le titre d'une vieille pièce de H.-R. Lenormand et parler non d'une crise, mais d'un crépuscule du théâtre. Je ne dis pas que le mouvement est irréversible et définitif, qu'il n'y aura pas un nouveau jour. Mais pour le moment, le fait dominant est que le théâtre attire moins de monde, et surtout moins d'écrivains, et ceci est sans doute l'explication de cela. Plus encore que son équilibre économique, le théâtre a de la peine à trouver son équilibre moral. Il a de la peine, et pas seulement à Paris, à trouver son langage et les fidèles désertent des cérémonies dont la pompe dissimule mal le manque de conviction et le refroidissement de la foi.

La poésie, le roman ont pris leurs risques: en purifiant de plus en plus leurs modes d'expression, en raffinant de plus en plus leurs techniques, ils ont essayé de préserver leur spécificité, de creuser ou d'élargir leur champ d'investigation au risque de restreindre leur audience. Mais si à la limite un roman ou un poème peut avoir un seul lecteur, il n'y a pas de théâtre pour un seul spectateur. Le théâtre est un art de consommation collective et on pourrait presque dire qu'il se porte d'autant mieux qu'il est mieux en accord, en résonance avec la société qui le nourrit. Or dans notre société, il n'y a pas, sauf de rares exceptions de théâtre populaire. Et il n'y a pas, sauf de rares exceptions, de théâtre pour la noblesse, pour le patriciat de l'esprit. Qu'est-ce qu'il reste ? Une bourgeoisie qui est parfois éclairée, qui souvent ne l'est pas et qui toujours ou presque toujours demande à revoir sans

cesse la même pièce sous des titres différents. C'est cette situation sociale du théâtre qu'il faudrait garder à l'esprit pour juger des succès et des échecs d'une saison, des chances de survie et des tentatives de renouvellement.

Par exemple, la pièce qui dès le début de la saison dernière s'est imposée à l'affiche, c'est la pièce de Sartre, *Les Séquestrés d'Altona,* et nul plus que Sartre n'est conscient de cette sociologie du théâtre parisien qui conditionne aujourd'hui en partie son effort d'expression. La richesse de l'œuvre, sa densitié, son pouvoir d'action et d'excitation, tout cela est hors de contestation. Et, en un sens, nous voici en présence d'un homme sincère et plein de talent, qui veut de toutes ses forces changer la face du monde et qui est incapable de changer la face du théâtre. Peut-être est-ce que ce sera la faiblesse fondamentale de l'œuvre sartrienne d'avoir voulu modifier la morale par des œuvres esthétiques sans être en mesure de modifier l'esthétique, d'avoir voulu, romancier et dramaturge, changer le visage du vrai sans changer les règles du beau. Pour en revenir aux *Séquestrés,* on pourrait presque dire que c'est une pièce riche de toute la vérité de l'homme d'aujourd'hui écrite dans le langage théâtral d'hier - celui de Bernstein. Enfermé dans sa chambre depuis treize ans, Frantz von Gerlach expie sa culpabilité d'allemand, mais aussi sa culpabilité de guerrier quel que soit l'uniforme, et sa culpabilité d'homme moderne. Il est à la fois témoin de l'homme et de la mort de l'homme dont l'annonce doit venir après la mort de Dieu. La pièce est une longue et foisonnante méditation sur le problème ontologique du mal, qui devient le problème théologique de la souffrance et le problème moral de la torture et de la lâcheté, c'est-à-dire le problème de la souffrance infligée ou évitée. L'œuvre s'achève par le double suicide du père et du fils, tandis qu'une fille va prendre la place du séquestré: c'est-à-dire une sorte de refus cathare de la paternité et de la vie, comme si le mal ne pouvait disparaître qu'avec l'être, comme si un certain nihilisme était la tentation de l'existentialisme et le chemin de la séquestration l'aboutissement des chemins de la liberté... Conflit pathétique, de première importance, et qui renvoyait impitoyablement le spectateur à sa propre angoisse. Admirablement interprétée par M. Serge Reggiani, l'œuvre a tenu l'affiche toute la saison dans un grand théâtre. Est-ce à dire que nous avons assisté à la naissance d'un classique du théâtre pour notre temps ? Il serait peut-être imprudent de l'affirmer parce que le conflit idéologique qui nous touche au cœur est enveloppé dans un langage théâtral qui certes n'est pas celui de Paul Hervieu ou de François de Curel, mais qui a avec lui plusieurs dénominateurs communs.

Du côté de la recherche, trois tentatives méritent d'être suivies: celles de Jean-Louis Barrault au théâtre de France, de Jean Vilar au T.N.P.-Récamier, et de Roger Planchon au théâtre de la Cité de Villeurbanne. Chez Barrault, passons

sur un affligeant découpage de la vie de Molière par Jean Anouilh : c'était digne d'Anouilh peut-être, mais certainement pas de Molière, ni de Barrault. Mais remercions-le pour *Tête d'Or,* pièce de jeunesse de Paul Claudel et pour *Rhinocéros,* qui pourrait bien être la première pièce de vieillesse d'Eugène Ionesco. C'était une gageure de monter *Tête d'Or* grand poème touffu de l'homme déchiré entre les biens de la terre et les biens du ciel : « *Tête d'Or* pour moi est devenu illisible. C'est du charabia incompréhensible qui ferait rire » confiait un jour Claudel lui-même à Jean-Louis Barrault (1er cahier de la Compagnie, p. 52 ; ce texte n'a pas été repris depuis dans la réimpression partielle de ce cahier...). Et certes si riche que soit l'œuvre, la mariée est parfois trop belle, surtout à la représentation. Mais il n'était pas mauvais d'inaugurer un théâtre par ce grand poème qui nous ramenait aux sources charnelles et spirituelles à la fois du grand arbre claudélien.

Avec *Tueur sans gages* dont nous parlions l'an dernier, *Rhinocéros* est la seconde tentative de M. Ionesco pour écrire une pièce qui dure toute la soirée. Il est le maître de l'anti-théâtre, comme on dit, c'est-à-dire de petites mécaniques burlesques et précises qui démontrent par l'absurde les artifices des conventions théâtrales, en disloquant jusqu'au langage. Un spectacle composé de deux courtes pièces de M. Ionesco se joue depuis plus de quatre ans sans arrêt au petit théâtre de la Huchette. Mais à une pièce plus longue, il est bien difficile de ne pas donner une structure, et cela nous vaut chez M. Ionesco des paraboles, parabole de l'égoïsme et du mal dans *Tueur sans gages,* parabole de tous les conformismes dans le *Rhinocéros.* Un homme devient un rhinocéros, puis deux, dix, cent, mille, tous les hommes sauf un. Cela démontre les dangers de la contagion mentale et un jeu de scène nous faisait comprendre que le nazisme avait été une sorte de « rhinocérite », mais avec un autre jeu de scène, la pièce peut être une attaque du communisme, ou du snobisme, ou de n'importe quel -isme. Mais alors, tant qu'à donner une leçon, faut-il en donner une aussi générale et sur laquelle nous sommes tous d'accord ? En fait, M. Ionesco semble bien au rouet : ou il reviendra aux petites pièces explosives, au risque de se répéter, ou il fera d'autres grandes pièces, au risque de rejoindre très rapidement le théâtre « bourgeois ».

Provoquée par la politique théâtrale de M. André Malraux, l'expérience de Jean Vilar joignant à Chaillot la petite salle du théâtre Récamier était plus hardie que l'expérience de Barrault au théâtre de France, puisqu'il s'agissait de pièces nouvelles d'auteurs nouveaux, ou presque. Tandis que du programme du grand T.N.P. on conserve le souvenir d'un exquis Marivaux, l'*Heureux Stratagème,* d'un excellent *Opéra de Quat'Sous* monté par la troupe italienne du Piccolo et même d'un *Songe d'une Nuit d'Eté* un peu lent, un peu sombre, mais d'une secrète beauté, le petit T.N.P. nous a

présenté une pièce d'Armand Gatti, une autre de Boris Vian, un acte de Beckett, deux actes de Robert Pinget et enfin une pièce de René de Obaldia. *Le Crapaud Buffle* de M. Armand Gatti était sans doute la tentative la plus hardie pour exprimer dans un langage théâtral nouveau certaines réalités politiques et sociales du monde contemporain. Mais mal construite pour la scène où elle donnait l'impression à la fois de se disperser et de stagner, montée dans un style composite qui essayait de jouer des prestiges de la comédie poétique et de ceux de la farce ubuesque à la fois, ce décevant *Crapaud* se défaisait sous nos yeux. *Les Bâtisseurs d'Empire* de Boris Vian réussirent mieux, mais l'œuvre semblait venir un peu tard et devoir un peu trop à Ionesco. Le long monologue (admirablement joué par M. R.-J. Chauffard) de *La Dernière Bande* de Samuel Beckett, méditation sur l'amour, sur le langage, sur le souvenir qui détruit même le langage et, peut-être, même l'amour, était un exercice pathétique, à la limite d'une œuvre qui semble vouloir creuser le néant de la parole jusqu'à son fond de silence. La première pièce de M. Robert Pinget, *Lettre Morte,* trop nettement beckettienne et faisant apparaître comme il arrive aux œuvres des disciples les défauts autant que les qualités du maître, n'en était pas moins un des rares débuts intéressants de l'année. Et au début de la saison nouvelle la *Genousie* de M. René de Obaldia est l'exercice fort joli, fort brillant, et presque tout à fait réussi d'un écrivain mineur plein de talent. Ce bilan du T.N.P. Récamier n'est donc pas négatif: mais il n'est peut-être pas assez positif néanmoins, ni du point de vue du répertoire, ni surtout du point de vue du public et de l'exploitation, et Jean Vilar a annoncé l'intention après la pièce de Obaldia, de renoncer au moins provisoirement à la prospection du nouveau répertoire français et de monter un Brecht.

Pas de répertoire non plus chez le plus remuant des très jeunes metteurs en scène, qui est peut-être aussi celui qui a le plus fort tempérament de théâtre. On a vu la saison dernière M. Roger Planchon et sa compagnie dans une adaptation de Dumas, *Les Trois Mousquetaires,* dans une adaptation de Gogol, *Les Ames Mortes,* et, à Orange, dans une adaptation très libre de l'*Edouard II* de Marlowe. En fait, le goût du théâtre chez M. Roger Planchon semble la résultante de son goût du roman et de son goût du cinéma. Il aime les grands romans ou les grandes chroniques avec de nombreux personnages, des décors variés et il y trouve ou il y met, vaille que vaille un enseignement social et politique plus ou moins marxiste. Il aime le cinéma avec son mouvement réel, ses immenses possibilités d'englober beaucoup de temps et beaucoup d'espace et de donner en même temps des images tranchées, « percutantes ». Il satisfait cette double passion le mieux possible en montant de grandes machines à grande mise en scène. Il ennuie quand il est didactique, et il ne l'est que trop souvent. Mais il est excellent quand il s'amuse soit en

inventant un gag, soit en maniant de grandes foules. Il est bouillonnant d'idées et pas toujours très capable de les mettre en ordre : et malheureusement il aime tailler lui-même, coudre et découdre, dans les œuvres qu'il monte. Le résultat peut être navrant, comme pour l'*Edouard II* de Marlowe, outré, faussé, délayé. Qu'il rencontre un dramaturge (vivant, car il a déjà rencontré Brecht) qu'il soit un peu moins complaisant vis-à-vis de ses propres inventions, et il prendra place au premier rang parmi nos hommes de théâtre.

En dehors de ces trois centres de recherche dont nous venons de parler, il faut considérer aussi comme un événement heureux la création avec beaucoup de succès au cours de la même saison de deux pièces de M. Jean Genêt, *Les Nègres* au théâtre de Lutèce dans une mise en scène de M. Roger Blin, *Le Balcon* au Gymnase dans une mise en scène de M. Peter Brook avec M^me^ Marie Bell. Il y a chez Jean Genêt une extraordinaire maîtrise de la langue et une extraordinaire invention. Cela en fait le grand lyrique que nous connaissons par ses romans et par ses poèmes. Mais il a mis au point aussi une sorte de technique théâtrale nouvelle d'une grande virtuosité, qui lui permet de conserver l'essentiel de ses découvertes de poète sans tomber dans le théâtre poétique. C'est une technique en miroir ou en écho où les acteurs parlent pour des personnages, qui sont des acteurs, qui sont peut-être des personnes. Avec un art consommé les réalités dernières sont tour à tour masquées et dévoilées par le jeu des apparences et des réalités secondes, et ce qui nous parvient c'est un long, un sauvage, un insupportable cri de révolte contre la société et tous les symboles sociaux ; l'outlaw, ce vieux héros romantique ressuscite à côté de nous avec une vigueur presque insoutenable. Bien sûr, ces pièces écrites et publiées (à l'Arche) longtemps avant d'être jouées ne sont pas toujours au point : il y a parfois une morne outrance, parfois un peu de confusion dans le jeu des miroirs. Le travail de M. Roger Blin, metteur en scène des *Nègres,* était admirable dans la mesure où sans jamais forcer le génie de Genêt, il avait su le contenir, le clarifier, lui donner son maximum d'efficacité scénique. Plus soumis à l'auteur, M. Peter Brook était moins bien parvenu à mettre de l'ordre dans la seconde partie du *Balcon,* à vrai dire un peu chaotique dans les différentes versions proposées par Genêt lui-même. Théâtre d'outlaw, le théâtre de Genêt reste en marge, comme une œuvre très isolée. Mais qu'il puisse être joué avec succès, grâce à Blin, grâce à M^me^ Marie Bell, c'est un signe de santé non négligeable pour la scène parisienne entière.

Nous devons aussi à M^me^ Marie Bell d'admirables représentations classiques. Elle a joué, trop peu de fois, *Phèdre* et *Bérénice* dans un style très pur, avec ce qu'il faut de retenue et ce qu'il faut d'élan, ce qu'il faut d'intelligence et ce qu'il faut de pathétique. En fait, dans le visage d'ensemble d'une année théâtrale, il y a toujours quelques

grandes reprises en dehors des théâtres officiels qui comptent beaucoup ; ainsi ces soirées raciniennes, ainsi avec beaucoup de perfection, mais beaucoup d'espérance justifiée, la présentation d'*Hamlet* avec M. Jean-Louis Trintignant ; ainsi la bouleversante reprise des *Trois Sœurs* de Tchekhov par la compagnie de Sacha Pitoeff, œuvre d'amour, œuvre de piété, qui nous faisait entendre le long chant triste de Tchekhov comme un envoûtement total jusqu'à nous faire participer de toute notre âme à quelque chose dont l'équilibre parfait effaçait les frontières de la salle et de la scène, du théâtre et de la vie.

On aura aussi une particulière reconnaissance pour ceux qui montent ici ou là des classiques un peu rares : ainsi pour M. Jean Tasso qui a donné une représentation inégale, mais non indifférente de l'*Ajax* de Sophocle, qu'on ne joue à peu près jamais ; ainsi que pour M. Antoine Bourseiller qui nous a fait voir *La Mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac. M. Bourseiller en fin de saison a été le lauréat du concours des jeunes compagnies : concours assez médiocre à vrai dire, où il a triomphé avec la *Melissa* de Nikos Kazantzaki, tragédie pseudo-grecque montée avec une lassante démesure. Mais le jury ne pouvait oublier la curiosité d'esprit de M. Bourseiller qui a monté déjà ce Cyrano, *La Marianne* de Tristan, un Dumas peu connu, etc. Dès la rentrée, M. Bourseiller a d'ailleurs justifié cette confiance en reprenant fort bien *Comme tu me veux* de Pirandello avec Mme Danièle Delorme.

Citons encore un grand et franc succès à la limite du théâtre littéraire et du théâtre de boulevard, c'est *L'Effet Glapion* d'Audiberti, fantaisie baroque, truculente, comme l'auteur sait en réussir (et parfois en rater), pièce-gageure à la limite du théâtre de rêve et du vaudeville, merveilleusement jouée par M^me^ Jacqueline Gauthier et par M. Jacques Dufilho. Plus près du boulevard encore, bien que cela se joue à Montmartre au vieil Atelier, la première pièce de M^me^ Françoise Sagan, *Château en Suède*. On attendait ce début à la scène de la très célèbre romancière avec des sentiments assez semblables à celui de l'Anglais qui suivait le dompteur. Et on a été dompté. Je ne sais pas si M^me^ Françoise Sagan a le don du théâtre, et on peut trouver certains passages arbitraires ou faciles, mais je suis sûr qu'elle a le sens de la vie. Son secret consiste à interposer le moins de chose possible, un voile presque impalpable entre la vérité et nous : et le tour est joué, elle écrit, elle parle, et on la croit. Son monde intérieur n'est peut-être ni très riche, ni très original, mais il existe, ce qui n'est pas tellement commun, et nous y avons accès d'une manière directe. Au total, la première pièce de M^me^ Sagan est une des meilleures premières pièces de l'année.

Et la pièce du vieux roublard cheveronné Jean Anouilh est une des meilleures pièces d'Anouilh. *Becket ou l'honneur*

de Dieu reprend le personnage de l'archevêque et du martyr qui avait déjà inspiré T.-S. Eliot pour *Meurtre dans la Cathédrale,* mais dans un registre très différent. C'est une tragédie de l'amitié entre le roi et l'évêque, et c'est une belle tragédie jouée avec une parfaite justesse par MM. Daniel Ivernel et Bruno Cremer. La longue chronique (un peu trop longue) est menée avec un art consommé, un style de théâtre plein de maîtrise. On n'en regrette que davantage certains éléments qui contribuent au succès de public de la pièce, mais en font un succès de moins bon aloi : des plaisanteries faciles, des manières de regarder l'histoire et de regarder Dieu, puisque il s'agit de son honneur, par le petit bout de la lorgnette. Il y a dans la manière de M. Anouilh, ici comme dans presque toutes ses pièces, un mélange de flatterie et de mépris à l'égard de son public bourgeois et payant que l'on ne peut pas tout à fait lui pardonner et dont on voudrait qu'il ne se le pardonnat pas à lui-même...

Du côté du boulevard nous pourrions citer encore plusieurs succès plus ou moins sympathiques : *Gog et Magog* de M. Arout (une pièce policière assez faible, mais un grand exercice de style pour M. François Périer) ; *La Jument du Roi* de M. Canolle (un pâté d'alouettes selon la recette célèbre, une alouette, une jument) ; *Blaise* de M. Claude Magnier (ce qui ressemble le plus à Feydeau, et à un Feydeau des bons jours) ; la reprise de *La Fleur des Pois* de Bourdet, etc., etc. Il y a eu de justes échecs, comme celui de *La Jalousie* de Sacha Guitry, piècette inécoutable et fanée que la Comédie Française a eu la honte et le mauvais goût d'inscrire à son répertoire. Il y a des succès dont on ne se sent pas fier (*Les Croulants se portent bien* depuis plus d'un an hélas). Mais il y a eu aussi quelques échecs injustes : on regrette que le public n'ait pas mieux apprécié par exemple *Goût de Miel* de Mlle Shelagh Delaney, qui est ou qui n'est pas, peu importe, la Françoise Sagan anglaise, mais qui a en tout cas un talent très sûr, une main très ferme ; et de même la très belle pièce de O'Neill, *Long Voyage vers la Nuit* pourtant fort bien jouée par M^me^ Gaby Morlay, MM. Davy, Ruhl et Vaneck, n'a pas eu la carrière que l'on pouvait souhaiter, peut-être parce que c'est une pièce amère, âpre, âcre, qui va au plus profond des cœurs sous les apparences d'un naturalisme banal...

Sartre, Audiberti, Genêt, Tchekhov, O'Neil, et Beckett, et Sagan et dix autres : la saison 1959-1960 a été pour l'amateur de théâtre une bonne saison, riche en joies de qualité... Et pourtant, tout n'est pas faux quand on parle de crise ou de crépuscule du théâtre comme nous le faisions en commençant - peut-être parce que la crise est dans l'amateur de théâtre lui-même, que l'on considère quelquefois comme un animal en voie de disparition.

ROBERT KANTERS.

LETTRES D'OC

L'œuvre du catalan Joseph-Sébastien Pons est sans doute un des exemples les plus sûrs de sage maturation que puissent présenter les lettres méridionales. Cette œuvre comme un univers équilibré, serein... Voilà plus de trente années que cet homme mesure en poèmes un terroir que son regard invente. Le Roussillon n'est plus ce qu'il était avant lui, ou plutôt le Roussillon à travers la parole de Pons semble gagner une vérité définitive. Il est des œuvres ainsi, elles sont rares, qui ne bousculent rien dans un pays, mais règnent devant lui par une transparence savante. Mais l'adjectif que je viens d'employer est plein d'ambiguïté: il suggère quelque astuce ou quelque lourdeur encore. La science de Pons n'est pas une alchimie, c'est une purification de la voix par des méthodes dont certaines sont très antiques, comme la contention du style, ou la discipline vocalique du vers, ou l'établissement de silences autour de la vibration exceptionnelle d'un mot simple. Simple et sage. Entre les termes de simplicité et de sagesse je tourne sans m'échapper, On n'échappe pas au monde de Pons une fois qu'on y est entré. Le poète nous interdit ces sorties et ces distances que sont la réflexion critique, la reconnaissance d'efforts couronnés de succès. L'enchantement savouré, c'est peut-être là la seule attitude permise pour un lecteur de ces églogues (j'emprunte la définition à un ancien livre de cet auteur qui aujourd'hui reparaît, *Canta Perdiu,* chanteperdrix). Mais cette attitude s'identifie à celle du poète, et le poète ne conçoit pas d'attitude. Il *est* au monde, il égale le monde. Il n'y a pas de sentiment de la nature, mais il y a la nature. Il n'y a pas de poésie du destin, mais il y a le destin et des êtres et des choses. Il n'y a pas de mythe ni de sens secret. Il y a l'*Aspre* :

Pays des Aspres. où tourne et glisse
le temps silencieux au-delà des bruyères,
tandis qu'on entend en été l'appel
amical d'une caille aventureuse.

Je ne doute pas que mes phrases ne fassent, elles, difficulté. Et je sais bien que l'on peut ne pas entrer dans le poème de Pons. Auquel cas la facilité de ceux qui s'émerveillent paraîtra docilité naïve. De l'extérieur on jugera

cet univers petit et parfois précieux. La traduction est certes pour beaucoup dans un tel contresens. Le catalan de Pons est une langue amenée à un point d'équilibre entre les mots paysans entendus et la nécessité d'un langage classique. Elle résonne de voix chères et s'établit à un niveau assuré de dépouillement. Ainsi, dans cette strophe dont je n'arrive pas à épuiser l'émotion depuis que je l'ai lue et que le français ne peut rendre qu'approximativement (négligeons le pittoresque de *piuladis* que Pons a eu raison de ne pas verser au français ; mais le glissement *présent aux sens* d'*escoladis,* mais le charme des deux adjectifs posés sur le rythme du dernier vers ?) :

> Terra de l'Aspre on gira escoladis
> el temps callat enllà de la bruguera,
> mentre s'ou a l'estiu el piuladis
> d'una amistosa guatlla venturera.

Est-ce là analyse formelle ? On y songerait si Pons avait autre chose à dire que cette pure mélodie naturelle, s'il nous parlait d'un drame ou d'une recherche. Mais sa poésie a une bonne fois pour toutes abandonné la métaphysique aussi bien que l'agitation passionnelle. Elle refuse même de se construire de façon autonome. Redisons-le : elle se veut adéquate aux choses qu'elle signifie. Elle respire.

Cela ne se peut pas hors d'une amitié universelle, sentiment éloigné de la tendresse trop humble comme d'un durcissement orgueilleux. Pons écrit : *amic gripau,* ami crapaud, et l'on va parler de tendresse franciscaine, une fois de plus ! Ce n'est pas cela : on ne découvre pas chez Pons de charité et de don de soi aux êtres. Le poète s'est placé parmi les êtres : un échange de bons et amicaux procédés permet à la bête de dire l'émotion nocture à la place du poète, et au poète à son tour de transformer en mots l'émotion profonde qui s'est chantée hors des paroles. L'homme n'est pas plus humble que la bête qu'on dit humble par une commisération un peu sotte. Il est simplement à sa place. Et prenant cette place, il n'abdique rien de ce qui traditionnellement fait sa dignité. Cette poésie de la nature n'a rien de panique. Elle ne parle pas de communion sensuelle. Elle reste une opération intellectuelle. Une pièce récente nous le dit, qui est à la fois une leçon morale et un art poétique. Si l'on cherche une clé du domaine de Pons, on la trouvera entre les mains de l'*amic Ventura,* ce personnage qui apparaît furtivement dans des pièces antérieures. Cet être de nature n'est pas un primitif, mais un sage : « *En Ventura és la llum del pensament* ». Je traduis, en m'excusant des maladresses auprès du poète :

> ... *Son front, il l'illumine de franchise,*
> *Mesure ce qu'il dit aux rayons du bon sens,*
> *avec une ombre d'efficace délicatesse*
> *sans rien d'orgueil ni de dédain.*

Il ignore les souffles de l'envie, -
si elle frappe, elle est frappée.
Comme dessus le sable l'eau est claire,
il offre le cristal de son esprit.

Il n'est jamais en jugeant téméraire.
Sa parole exhale un parfum de campagne ;
il feuillette chez lui son dictionnaire
ou quelque traité d'Histoire Naturelle.

Item, un livre antique d'agriculture
miroir de son office paysan.
En décelant les secrets de la nature
des murmures du monde il se moque bien...

Tu diras que cet ami imaginaire
je l'ai peut-être en mon âme songé :
mais je ne vois personne à qui le comparer
ni qui l'égale en sa fidélité.

A l'heure de l'angoisse et de la peine
il me console et distrait à suffisance.
Il accourt près de moi, ami propice :
Venture est la lumière de l'esprit.

A l'hora del neguit o del desfici... La suprême pudeur de Pons a été de ne jamais briser cette transcription du monde qu'est son poème, par la douleur. La grande et terrible douleur de son existence, la perte d'une compagne, il n'en fait confidence que dans le ton qui est le sien. Après ce coup, il a continué à parler comme parle son pays, en termes de ruisseaux et d'oiseaux, de saisons et de jours. Simplement dans la profondeur des saisons est apparu le mal universel de la mort, le vide soudain creusé. Il eût sans doute été inconvenant, selon son éthique, selon son respect de l'ordre dans la création de parler plus haut. Cette modestie l'engage à exténuer toutes les ressources de l'image, à ne plus laisser couler qu'un fil limpide de voix dans sa *Fable d'Orphée* récemment publiée (*Oc*, 1959).

Ces lignes viennent à propos de la réédition de *Canta Perdiu*, après trente-cinq ans. Pons a corrigé le vieux recueil, mais si peu ! De 1925 à 1960 sa poésie s'est poursuivie, approfondie. Elle ne s'était pas transformée. Il peut, comme il le dit, « passer de la fenêtre de l'aube à celle du couchant » et ajouter à son livre, en « contrepoint » quelques pièces qui disent le même monde évident et pur, lavé, nous enseigner sa « règle de vie » et noter semblablement la lumière des heures. Mais le jeune homme est loin dans l'homme continué. Ces vers actuels sont sous le signe du déclin de l'âge, de la chute des saisons. Et pourtant la sérénité est toujours là. Toujours cet équilibre, au cœur comme dans la voix. Et cette assurance de la beauté qui fut donnée à l'œuvre comme au monde. Le monde et l'œuvre de Pons n'ont pas cessé de s'éblouir d'une éternité de genèse : « Ceux qui viendront, dans l'avenir - verront un jour ce que je vois - la neige qui brille au matin - la neige déserte du soir - Goutte qui

jaillit du miroir - une étoile maintenant nage - Et le vol de la lavandière - au même lieu passe dans l'air ».

Si je vois mal encore la place de J.-S. Pons dans la poésie française, tant cette œuvre est close sur elle (et pourtant il faudra lui faire cette place, car ce catalan de France est un écrivain français, nourri de la culture française autant que de l'hispanique), je vois bien par contre quel rôle il a joué dans la littérature catalane. A l'heure où la poésie de Barcelone se voulait hautement intellectuelle (de cette intellectualité le très grand Carles Riba, qui vient de mourir, fut le porte-drapeau), Pons arrivait avec sa voix mesurée. Il ne « rouvrait pas la grande nature fermée », mais il amenait le poète aux champs. En même temps il instaurait une nouvelle poésie occitane. Cette triple importance géographique et culturelle définit son rôle historique. De l'ensemble des œuvres ainsi provoquées en terre d'oc pendant les années 1930-1945, paraît aujourd'hui très tardivement un cahier de poèmes celui de Delfin Dario : *Signes*. Poésie discrète et tout entière cernée par un univers naturel d'arbres, d'eaux et de ciel. A travers quoi court une ligne de destin à la fois très personnel et universalisé par la discrétion de l'allusion. Ces brèves pièces gasconnes sont bien dans l'atmosphère ponsienne. Et ce n'est pas là un reproche que je leur fais. Il ne s'agit pas d'une imitation scolaire, mais d'une communauté du regard et de l'émotion qui s'était établie en pays d'oc alors que Pons vivait à Montpellier et à Toulouse. Il y eut là un moment savoureux de nos lettres, où concouraient les poètes populaires, détenteurs d'une langue vigoureuse, comme François Dezeuze, les artistes de haute ambition comme Max Rouquette et André Pic, et Pons lui-même.

Les *Signes* de Delfin Dario apparaissent maintenant comme une des créations les plus lucides de ce que je ne veux pas appeler une école, mais une amitié. Je me souviens d'avoir à vingt ans reconnu chez Dario (et je ne savais pas alors qui se cachait sous ce pseudonyme) l'énonciation parfaitement claire des aspirations de notre jeune poésie d'alors, selon des procédés qui font penser au haï-kaï (ou plutôt à ce que nous appelons ainsi en Europe) :

« Des oiseaux ont jailli de la mémoire - soleils ailés en mouvement... - Les mains tendues, - parade de jeunesse, - ombre de mon désir, - illumination de ma joie ».

Mais la jeunesse d'aujourd'hui ne continue pas cette poésie. Le désir n'est plus ombre, il est soleil, et soleil sauvage. En même temps que *Signes* de Dario paraît *Mémoire de la chair* du provençal Serge Bec. En dehors du public habituel des publications occitanes l'on commence à faire attention à ce jeune poète, et surtout à la générosité de son inspiration. Par générosité il faut entendre un élan de tout son être qui le porte à l'éclat verbal et à l'éclat moral en une même strophe. J'ai déjà fait ici à Serge Bec,

il y a quelques années, un compliment liminaire : celui de reprendre l'exigence morale du surréalisme qui n'a pas vieilli, certes ! Il n'a cessé depuis lors de poursuivre la quête du bonheur par le désir. Son érotisme fruste s'est maintenu dans la fantasmagorie ruisselante et soleilleuse d'un monde que la possession invente. Sa Provence capiteuse, mais jamais exotique ou touristique, a été dévorée à belles dents. Une Provence humaine. A son troisième recueil en si peu de temps (la chose est assez rare en poésie d'oc pour qu'on la signale), il a découvert le couple et le brasier du désir renouvelé selon l'accord des âmes. Il lance un cri de fidélité par derrière le cri de possession :

Tu es ma femme. Ma femme pour aujourd'hui
Et pour demain. Tu es ma femme pour la nuit
Et pour l'aube qui agrandit ses yeux.
Ma femme du commencement
A la fin du temps. Ma femme.

Et la terre maternelle est secouée par ce cri. Pour adopter une brutalité que Bec n'évite jamais, je dirai : par cette **éjaculation de bonheur.** Sans doute pour les jeunes occitans qui ont quelques cinq ou six ans de moins que lui, cette vaste synthèse qu'il a accomplie du pays, de la chair, du cœur, de la liberté (une liberté embrasée), de la paix enfin, cela devient évident, cela est signe du temps. Signe d'autant plus communicable que *Mémoire de la chair* fut écrite en Algérie, dans la guerre haïe, et pourtant écrasante. Cette expérience poétique livrée sur le papier en mots occitans est l'expérience de toute une jeunesse. Elle rayonne de courage.

Oui, cela manque d'originalité. Ces thèmes sont connus, classés, étiquetés dans les manuels qui traitent du demi-siècle écoulé. Mais est-il original de vivre, de désirer le large et de rencontrer les murs de la mort et du mensonge ? J'aime que la poésie de Bec soit aussi importante qu'elle est peu personnelle. Nous avons encore besoin d'incendiaires de la joie et de pionniers de l'amour, puisque ce siècle continue à nous faire croire qu'il y a quelque chose de plus important que l'amour. Nous avons besoins de poèmes creusets des exigences fondamentales, et que les paroles y entrent en fusion.

Le danger qui menace Bec est peut-être d'en rester là où il est arrivé si vite. Certaines facilités de style semblent indiquer que sa poésie ne peut guère se répéter. N'est-elle pas née sous le signe de la conquête, du mouvement ? Une double réflexion, sur la forme et sur le destin moral du poème, lui permettront, - il faut le souhaiter - d'affronter un nouveau moment de sa vie, et d'atteindre à la maturité !

ROBERT LAFONT.

Joseph-Sebastià Pons : *Canta Perdiu,* Ed. Barcino, Barcelone, 1960 - Delfin Dario : *Signes* et Serge Bec : *Memoria de la Carn,* coll. *Messatges,* Toulouse, 1960.

LA POESIE

ŒUVRES COMPLETES DE PAUL VERLAINE, Tome I (*Le Club du Meilleur Livre*).

La récente édition, par le «Club du Meilleur Livre», des Œuvres complètes de Verlaine, marquera une date importante pour la connaissance du poète. Verlaine est au panthéon, bien sûr : nous l'y avions oublié. Ici, l'introduction d'Octave Nadal, les études et les notes de Jacques Borel nous réapprennent qu'il est toujours présent, mais que tout, ou presque tout ce qui le concerne doit être remis en place, nettoyé. Le premier volume, le seul paru, va des *Juvenilia* aux *Mémoires d'un veuf*, c'est-à-dire qu'il amène l'œuvre en 1888, bien après la mort de Lucien Létinois, après celle de M^me^ Verlaine mère, après les plus noirs moments (souligne Jacques Borel) de la vie du poète dont la misère et la déchéance sont désormais irrémédiables. Les auteurs de l'édition suivent scrupuleusement l'ordre chronologique : *Les Amies*, notamment, qui remontent à 1868, éditées sous le manteau par Poulet-Malassis, sont détachées de *Parallèlement* et présentées à leur date, avant *Les Fêtes galantes*. Il y a certes, la plus grande difficulté pour le lecteur à retrouver, à travers des recueils trop célèbres pour être disloqués, la filière chronologique des poèmes de Verlaine, mais aussi la plus grande nécessité à le faire quand les dates de parution (*Sagesse* : 1880, *Jadis et Naguère* : 1885) ne signifient plus grand chose, dès qu'on sait que *Crimen Amoris*, par exemple, placé à la fin de *Jadis et Naguère*, a été écrit en 1873, soit un an après les *Romances sans Paroles*, quatre ans avant *L'échelonnement des haies*. Grâce aux indications précises de Jacques Borel, nous suivons le poète au plus près, d'autant plus que poèmes, proses et correspondance sont ici juxtaposés.

Pour Verlaine, cette méthode paraît bien être la meilleure, celle, en tout cas, qui permet de s'enfoncer, comme pas à pas, dans une œuvre contradictoire, à la fois inoubliable et néfaste - et de quoi Verlaine n'est-il pas responsable ! - liée, on a envie d'écrire ligotée à la vie de son auteur, à cette fuite, à cette dérobade que fut sans cesse celle-ci, qui fut, avec la même intensité violence et conscience, de sorte que fuite et dérobade ne sont pas oubli, mais choix d'une destinée. Verlaine est à reconsidérer entièrement, maintenant que Nadal et Borel, en faisant justice du mythe du « faible » Verlaine, du « pauvre » Lelian, nous obligent à le repenser.

Certes, l'œuvre et la vie se terminent ensemble dans l'échec, et au plus bas d'elles-mêmes. L'analogie est tragique entre l'agonisant glissant hors de son grabas et les hoquets que sont les derniers recueils. Verlaine et son langage, glissent, s'effondrent, se dégradent en même temps, en un mouvement unique. Il y a bien déchéance totale. Mais ce n'est pas si simple.

Car il semble bien que Verlaine s'est en quelque sorte voué à un tel destin, abhorré par le bourgeois affamé de respectabilité et soucieux de correction qu'il était, - inévitable pour celui qui, désigné dès l'adolescence au saturnisme et à la mort, a rêvé, dès ce moment, que seule la poésie pouvait les vaincre. C'est lui resti-

tuer sa vraie place, que de souligner, comme le fait Nadal, qu'au départ, Verlaine « choisit le songe comme l'unique refuge, *la région où vivre...* » et qu'il « appartient à la lignée des purs poètes du songe ». Contradictoire en son instinct bourgeois, Verlaine, en se livrant à la Mort : ou à l'absinthe, ou à la luxure, ses figures tristes, s'est livré à une autre vie, à un autre destin, inconciliable avec la condition qu'a toujours revendiquée le fils d'officier qu'il était. De là vient, sans doute, qu'il a rompu si souvent avec sa poésie profonde... Mais « l'évident chez Verlaine, dit Octave Nadal, et dès l'adolescence, c'est d'avoir reconnu et accepté son destin de poète. Irrévocablement, comme une fatalité choisie ». « Ce que Verlaine fut, il l'a donc voulu, il se le doit ». Nous l'engageons donc totalement en lui-même ; nous lui refusons les circonstances atténuantes et le tenons pour responsable de ce qu'il fut et de ce qu'il ne fut pas. .

Si la notion de « vie élue, celle du songe », contient bien l'essence même de la poésie verlainienne, il faut en finir avec la légende (que le vaste poème de Claudel a sans doute contribué à propager - mais le contresens de Claudel est total) d'une poésie révélée à elle-même par Rimbaud. Légende que les *Paysages Tristes* et les *Fêtes galantes,* antérieurs à la rencontre, suffiraient d'ailleurs à ruiner. Certes, l'épisode Rimbaud reste capital. Le fulgurant passage... Jacques Borel souligne suffisamment la mutation poétique que révèlent les *Ariettes oubliées,* écrites au cours de la vie quotidienne avec Rimbaud. Celui-ci « assiste à la naissance de presque toutes les *Romances sans paroles* » où Verlaine atteint « ce langage enfin purement poétique » « qu'il ne tardera pas à abandonner et à renier ». Encore, suis-je moins sûr que Jacques Borel que ce « langage » n'avait pas déjà été atteint en maintes strophes des *Fêtes.* Ni dans Verlaine, ni dans tout autre poème, le langage n'est plus délivré que dans les neuf premiers vers de *Clair de Lune,* l'impondérable merveille. Rimbaud pèse moins qu'on ne le croit sur le profond poème verlainien, et sans doute que les deux amants ont toujours occupé, et sans se voir, chacun son propre espace, irréductible à l'autre. Il est loin, en tout cas, de constituer l'unique signification d'une poésie autonome en ses quelques évidents miracles comme dans ses balbutiements, ou ses rabachages. Rimbaud reste extérieur à la poésie de Verlaine à qui l'évocation du « mauvais ange » inspire aussi bien le chef-d'œuvre qu'est *Crimen Amoris* que les pâles médiocrités qui l'accompagnent. On ne peut donc guère parler d'un Verlaine d'avant ou d'après Rimbaud, mais seulement d'un Verlaine qui se perd par une sorte de fidélité à son destin. Et d'ailleurs, avant ou après, il y eut aussi bien l'absinthe, les colères d'une brutalité inouïe, les douceurs requises, - et la mère. Lucien Viotti, Cazals et Lucien Létinois. (Je ne sais, à ce propos, si les gloses de la présente édition sont assez justes pour l'admirable effarement que sont les poèmes à Létinois). Il y eut aussi la conversion. Là, on ne peut que tomber d'accord avec Jacques Borel quand il souligne que dès 1876 - *Sagesse* ne paraîtra que quatre ans plus tard - « l'élan inspiré à la création poétique par la vertu d'une grâce ou d'une foi, tourne court ». Ainsi, les véritables poèmes de *Sagesse* sont-ils ceux qui prolongent le miracle des *Ariettes,* la confusion verbale d'essence onirique, qui fut la véritable grâce accordée à Verlaine. Ces poèmes « s'inscrivent finalement contre l'intention avancée dans la préface du livre ». Que l'inspiration religieuse de Verlaine soit trop souvent le reniement de sa propre poésie, il n'est, pour s'en assurer, que de

se reporter aux recueils « chrétiens » postérieurs à *Sagesse, Bonheur* ou *Liturgies Intimes* qui sont la partie la plus faible et la plus fausse de l'œuvre. Même la salacité des *Chansons pour Elle* est mieux dite.

La diction de Verlaine... Resterait donc à parler de son art. De sa poétique. Octave Nadal en reporte l'étude au deuxième volume des O. C. Attendons-la. C'est seulement après l'avoir lue que nous pourrons conclure.

JEAN TORTEL.

DE HAINE ET D'AMOUR, par Robert-D. Valette (*Gallimard, « Jeune Prose »*).

Est-ce le livre d'un moraliste ou celui d'un poète ? De l'un et de l'autre, sans doute. Aujourd'hui, il est difficile à qui s'est violemment heurté à la fausseté d'un monde soumis à l'argent et où le misérable ne peut que rêver « un peu de confort, un peu de puissance » pour être « préservé de mépriser le mépris qu'il en a » ; difficile à qui a subi l'humiliation, à qui a saigné du mépris et de son horreur, de reconquérir la vie (le goût, l'acceptation de la vie), autrement qu'en une vision immédiate d'un autre espace qui renverse aussitôt la haine en amour. Ce qui est une démarche essentiellement poétique ; mais elle pose, dans une espèce d'absolu désertique, le problème du Mal et du Bien. Ce problème fut aussi celui d'Eluard.

Le recours à l'action, politique ou sociale, reste toutefois une acceptation du relatif, de l'imparfait, qui pour quelques êtres, suppose une compromission qui leur est impossible. Robert Valette se place ainsi dans une certaine lignée d'esprits qui ne sauraient remplacer la révolte que par une acceptation absolue, qui se résoudra en extase. Qui blasphèment, ou qui subissent totalement la présence d'un Dieu dont ils ne supportent pas que l'image, finalement entrevue « comme le soleil paraît en l'arbre », soit enregistrée par une Eglise, caserne ou bureaucratie d'âmes. Lignée - risquons des noms... - de Pascal, de Baudelaire, de Nietzsche ? Certes, il ne s'agit pas d'évaluer par rapport à eux, la démarche de Robert Valette, de peser le texte à la même balance, mais bien de situer un cri de rage et de lucidité, poussé après la saison passée en enfer. D'en signaler la véracité qui se résout parfois en beauté assez fulgurante pour qu'il ne soit pas permis de ne pas l'entendre. L'expérience de Robert Valette est concrète, si j'ose dire, en ce sens que cette « saison » s'est réellement passée là où se forge la condition humaine actuelle : l'usine, l'entreprise ; à commander à des hommes, à dépendre d'une abstraction. Valette y a appris non seulement le dégoût. mais encore la tendresse : « A regarder les hommes qui mangent, surtout quand ils sont pauvres, à regarder de très près les mouvements de leur bouche, les plis de la peau autour de la bouche, un des spectacles les plus touchants sur la terre, toute haine des hommes semble désormais impossible ».

« Tout problème insoluble est un soleil », déclare superbement le poète. S'il est vrai que pour le chercheur ébloui la ténèbre se confond avec la lumière, il est bien exact que la quête morale ne se distingue plus de la poésie, et que c'est à travers l'aventure du langage que nous retrouverons ce que, faute d'un terme plus concret, nous appelons le Bien.

JEAN TORTEL.

LE ROMAN

FISHBELLY, par RICHARD WRIGHT (*Julliard. Collection « Lettres Nouvelles »*).

On savait que Richard Wright était un très grand écrivain et, depuis *Black Boy* et *Un enfant du pays,* un très grand romancier (romancier ? est-ce le mot juste pour qui écrit avec sa chair, sa vie ?) du problème noir. Mais *Fishbelly* me paraît être un chef-d'œuvre (je pèse mes mots) comme il est difficile d'en écrire si l'on ne dispose pas d'une expérience dont les racines plongent dans la plus lointaine enfance - et ici une enfance de « nègre » - et si l'on n'a pas appris que pour certains hommes, contrairement aux mots du poème d'Apollinaire, c'est l'espérance qui est « lente » et la vie « violente ».

Oui, ce livre qui retrace le destin de ce *Fishbelly* (ainsi surnommé : ventre de poisson ! dès les premières pages) enfant noir, adolescent noir, puis homme noir d'une petite ville du Mississippi raciste, est un livre d'une violence déchirante. La sexualité, la cruauté, la peur y tiennent une place énorme et finissent par composer, de page en page, une sorte de trame qui est le tissu même de ce livre dur, beau et saignant. Mais c'est précisément cela qui fait l'intérêt de sa lecture : tout se passe comme si ce ragoût d'érotisme, de brutalité et de souffrance éveillait en nous une curiosité non pas malsaine, mais saine, parce qu'elle nous oblige à ouvrir les yeux sur ce féroce univers des blancs du Sud américain et ce suffocant ghetto des noirs qui les côtoient (mais ne les touchent pas, ce seul verbe *toucher* devenant le symbole de toutes les pollutions raciales, sexuelles, morales et sociales, et la clé de tous les lynchages).

Hélas, à une ou deux surenchères près dans la violence, rien ne paraît imaginaire dans ce roman. Rien n'y paraît déguisé non plus. La vérité s'y débite en tranches crues. Le génie de Wright est de nous avoir peint en Fishbelly et en son père - l'amoral et merveilleux Tyree - non pas des noirs embellis, conventionnels, chargés d'amour et de chaînes, mais au contraire, des hommes tellement enfermés dans leur condition de « nigger » et de « negro » (les abjectes injures yankees), qu'ils n'ont d'autres ressources que de s'y *installer* par la bassesse, la fausse humilité, la corruption, le cynisme, masques multiples d'une unique haine. Cette « négriture » ainsi assumée peut conduire à la fortune, à la réussite sociale, à la conquête de l'american *way of life :* Tyree et Fish ne se font pas faute de gagner de l'argent par tous les moyens, d'encaisser sur des prostituées des loyers et des revenus illicites, d'arroser la police de pots-de-vin. Ils le peuvent, aussi longtemps qu'ils acceptent de coïncider exactement avec ce que les blancs attendent d'eux, avec l'image qu'ils exigent d'eux. Il arrive alors que les blancs ne puissent plus se passer d'eux et les *aiment,* comme le bourreau *aime* le corps pantelant de sa victime.

Mais jusqu'à quand Fishbelly acceptera-t-il de jouer ce jeu ? Telle est la question que pose finalement ce livre. On a envie d'y répondre par l'inoubliable ouverture de l'*Orphée Noir* de Sartre : « Qu'est-ce donc que vous espériez, quand vous ôtiez le baillon qui fermait ces bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges ? Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par

la force, pensiez-vous, quand elles se relèveraient, lire l'adoration dans leurs yeux ? Voici des hommes debout qui nous regardent et je vous souhaite de sentir comme moi le saisissement d'être vus ».

RAYMOND JEAN.

LE BUCHER DE MONTSEGUR, par Zoé Oldenbourg (*Coll. « Trente Journées qui ont fait la France ». Gallimard, 1959*).

Zoé Oldenbourg a la réputation d'établir ses romans historiques sur une scrupuleuse documentation. Je le crois aisément après avoir lu *Le Bûcher de Montségur,* ouvrage d'histoire pure, conduit avec une conscience dans l'étude des sources et un souci de ne rien laisser échapper dont ne font pas toujours preuve, dans les collections destinées au grand public, certains historiens de métier. Une grosse bibliographie et des documents annexes (1) achèvent de donner à ce volume le caractère d'une étude scientifique. Mais l'intérêt dramatique de la période envisagée (toute la Croisade contre les Albigeois et non seulement la chute de Montségur (2) est assez intense pour que l'on soit emporté d'un mouvement continu à travers ces quatre cents grandes pages bien serrées.

L'auteur porte aux malheureuses victimes de la conquête toute la sympathie qu'elles méritent, mais s'efforce de maintenir la balance aussi juste que possible. Elle sait bien que la société médiévale, qui tient son unité de sa doctrine, ne peut pas plus admettre l'hérésie qu'aujourd'hui encore la société musulmane. C'est le prix que le Christianisme, destiné au dénuement et à la clandestinité, a dû payer pour s'être laissé prendre au piège satanique de Constantin.

Je ne discuterai qu'un point : est-ce que Zoé Oldenbourg, après d'autres, ne s'exagère pas le nombre des vrais Cathares et la diffusion de leur doctrine ? Je crois que l'exemple du Jansénisme, beaucoup mieux connu, incite à la prudence. On sait quelle forte influence il a exercé pendant deux siècles sur la piété française. Or, combien a-t-on compté, même au début, de « vrais » Jansénistes, instruits de Jansénius et de Saint-Cyran, par rapport à la masse de ceux qu'attiraient simplement une vie pure, le rayonnement de religieuses qui ne s'animaient pas seulement pour des disputes stériles (3) - sans compter le goût, bien français, de l'opposition aux idées reçues ? Il ressort en tout cas du livre lui-même que certaines localités languedociennes sont toujours restées à l'écart du catharisme. Il a dû se produire des situations locales très différentes, selon le parti adopté par les seigneurs (pour les raisons les plus diverses) ou sous l'influence spirituelle de tel ou tel centre, et leur détail, c'est inévitable, nous échappe largement aujourd'hui.

Puisse cette publication, qui coïncide avec celle des *Ecritures cathares,* contribuer à ramener les études cathares de la fantaisie littéraire ou de la polémique religieuse à la sérénité et à la probité scientifique sans lesquelles elles ne progresseront pas.

GABRIEL GERMAIN.

(1) Les amateurs d'allusions contemporaines s'amuseront de voir compter Raymond Aron parmi les habitants de Carcassonne dont l'Inquisition ordonne, en 1329, de détruire les maisons, pour y avoir « été reçus hérétiques... pendant les maladies dont ils étaient atteints et qui ont amené leur décès. » (p. 395).

(2) L'ouvrage comporte de saisissantes photographies des ruines.

(3) Il se pourrait que H. de Montherlant les ait moins bien comprises que Sainte-Beuve.

LE BARON PERCHE, par Italo Calvino, traduit de l'italien par Juliette Bertrand (*Editions du Seuil*).

Côme a douze ans. Il refuse de manger les escargots que sa sœur Baptiste, surintendante de la cuisine, a préparés comme entrée. On le menace du cachot. Il s'enfuit dans sa tenue fort soignée : cheveux poudrés, queue nouée d'un ruban, cravate de dentelle, petit habit vert à basques, l'épée au côté, et grimpe dans l'yeuse. Il ne descendra plus des arbres jusqu'à sa mort.

C'est à la fin du XVIII^me^ siècle, en Ligurie, non loin de la mer, dans une région fort feuillue. Côme pourra voyager d'un arbre à l'autre, se livrer à sa passion des hauteurs. Son père, le baron Arminius Laverse du Rondeau, homme timoré et désuet, est féru de science généalogique. Madame mère, Konradine, fille du général Konrad von Kurtewitz, ne rêve que batailles et canonnades. Baptiste, la nonne de la maison, experte en cuisine, si l'on en juge par les mets qu'elle fignole : croquettes au foie de rat, porc-épic entier, têtes de choux-fleurs ornées de têtes de lièvre ; Monsieur l'Avocat Général, frère adultérin du baron, hydraulicien qui a vécu longtemps en Turquie ; l'abbé Fauchelafleur, janséniste ayant fui son Dauphiné natal pour éviter un procès d'inquisition ; la Capelinette, la jeune voisine, son poney, son cor. Ces personnages et quelques autres évoluent merveilleusement autour de Côme perché et rampant, et cela jusqu'à la page 97. Ensuite, par une éclispe soudaine de la fantaisie et de la fraîcheur d'invention, le livre devient ennuyeux et terne.

ANDRÉ MIGUEL.

LES CANONS DU CIEL, par Franck Kerest (*Editions Denoël*).

Depuis les rois antédiluviens dont les historiographes inscrivaient après chaque campagne, sur des tablettes d'argile heureusement solubles dans l'eau, l'horrible, monotone et triomphal inventaire des villes détruites, des exterminés et des captifs, la littérature militaire a lentement évolué.

Vauvenargues, puis Vigny, lui ont enfin donné ce ton grave qui n'a plus cessé d'accompagner les méditations écrites de soldats de plus en plus pensifs et de moins en moins triomphants.

La liste est peut-être courte, mais elle est émouvante, de ces hommes d'armes qui se demandent à travers les guerres pourquoi ils tuent. La réponse est toujours la même depuis bien avant Ur des Chaldées, une fois les hostilités déclenchées, celui qui ne tue pas sera tué ou esclave, sinon lui, au moins ceux qu'il défend. Il faudrait donc d'abord supprimer l'agresseur.

Ceci, pour le moment, ne résout pas le problème de ces combattants professionnels que n'abandonnent point pour autant, au milieu des combats, le sens de l'humain et le goût de la dignité personnelle.

Qu'après de dures victoires sur la peur et l'inexpérience au cours de leur entraînement à bord d'appareils monstrueux, de jeunes aviateurs se trouvent amenés - avec désormais une quasi-impunité quant à la riposte - à mitrailler des villages où des rebelles se cachent au milieu de paysans pacifiques, et voici - entre autres cas qui peuvent varier suivant les circonstances « opérationnelles » - le drame de conscience dans sa simplicité terrible et son ampleur infinie.

Franck Kerest a écrit sur ce thème tragique, avec une sobriété au-dessus de tout éloge, un petit livre lourd et qui n'épuise pas la question. L'épuisera-t-on jamais ?

Mais il y a dans *Les Canons du Ciel* une honnêteté intransigeante et une pudeur de la qualité la plus haute, sous un style dont la concision est aussi dépouillée que le courage.

LOUIS BRAUQUIER.

LE PASSAGER DE LA NUIT, par MAURICE PONS (*Julliard*).

Ce court récit en dit plus long sur le drame algérien que bien des articles de journaux et bien des polémiques. C'est l'histoire d'un homme - jeune et formé aux disciplines décontractées du cinéma, du whisky, des jolies filles et des voitures de course - qui se rend, précisément en voiture de course, de Paris à Champignole, dans le Jura, où il doit participer à la réalisation d'un film. Il est amené à prendre en charge, pour rendre service à une amie, un passager dont il ne connaît rien, mais qui se révèle être un Algérien et probablement un responsable du Front de Libération Nationale, recherché par la police et - la fin le montrera - en contact avec des réseaux de soutien.

Sujet très actuel, on le voit. Mais que justement Maurice Pons a traité sans actualité, avec le souci de faire *classique*. C'est ce qui fait le prix de cette longue nouvelle, pure et désinvolte comme un récit de Sagan, précise et méticuleuse comme une page de « nouveau roman », impertinente et dégagée de ton comme un chapitre de Vailland (avec entre parenthèses cette commune et un peu maniaque poésie - ou science- de la mécanique automobile), mais où le silence a plus de poids que les mots. C'est en effet dans le silence, tout au plus un dialogue réticent, que les deux hommes s'affrontent, se mesurent, se défient l'un de l'autre, finalement se rapprochent. La route, la vitesse, la nuit font le reste. Au terme de leur voyage ils savent ce qui les sépare et ce qui les unit.

RAYMOND JEAN.

SI LES FLEUVES PARLAIENT, par RENÉ ROUVERET (*Ed. Gallimard*).

On lit ce roman d'un seul trait, après quoi on peut se demander si on n'a pas rêvé, s'il a vraiment été publié pour la première fois en 1959 ! L'écriture, le sujet, les personnages, tout correspond méticuleusement au roman de type provençal de la fin du siècle dernier. Il y a là du Paul Arène, un peu de Mistral, sans toutefois, qu'en aucun endroit on puisse relever une fausse note. Bref, un de ces romans comme on n'en écrit plus, comme on ne peut plus en écrire, ce qui ne veut pas dire : un de ces romans comme on n'en lit plus.

C'est le Rhône, les travaux du Rhône, les carriers exploités par une Administration abstraite et avare, puis les Amours naïves du héros Michel Reynaud avec une *brave* fille du pays. Enfin, les pins, les poissons du Rhône, le gibier, l'eau de source, tout cela offert pêle-mêle à chaque page.

Ce n'est pas un roman, c'est une histoire qui se raconte de bouche à oreille, de grand'mère à enfant avec les invraisemblances et les exagérations mêmes de la tradition orale.

La fin du récit, à cet égard, est significative (cela ressemble presque à un *genre* littéraire) :

Michel Reynaud, mal vu d'un sombre émigré Sicilien a sa péniche, un beau soir d'Arles, coupée aux amarres, il se réveille en pleine mer et tel le *Vieil Homme* d'Hemingway lutte pour maintenir son bateau plat en surface jusqu'à la rencontre inespérée (même du lecteur), d'un caboteur rentrant au port, à Marseille. Cet épisode de la descente du Rhône, en pleine nuit, toutes cordes coupées, puis du passage en haute-mer, est d'une rocambolesque beauté. On n'écrit plus de ces livres ? J'oubliais Yvan Audouard.

« Si les Fleuves parlaient » c'est la légende du Rhône. Le bonheur de ce pays touche trop à l'irréel, il reste aimable malgré les saisons et les progrès. Peut-être pourrait-on en parler dans d'autres termes. Mais Arles, Tarascon, sont-elles des villes d'aujourd'hui ? Le temps étant suspendu, les habitants parlent une langue inusable, fermée, à propos de vies retirées, un peu aigries, mais si pleines d'histoires et de souvenirs, qu'il serait criminel peut-être de les réveiller.

JEAN TODRANI.

CELLE QUI COURT SUR LES VAGUES, par Alexandre Grine (*Ed. R. Laffont*).

La présentation de ce roman, imprimée au dos de la jaquette, se termine ainsi : « Nous voici bien loin du Réalisme Socialiste, ce livre passionné et passionnant est une véritable révélation ». Ce livre a été écrit en 1924. Son auteur est mort en 1932. On voit mal ce que vient faire ici le « Réalisme Socialiste ». Le rappel de ce mouvement littéraire, jeté entre deux lignes est une petite perfidie, pas bien méchante, mais on aimerait que ce genre de clin d'œil laisse la place, de temps en temps, à une critique plus constructive. Ceci dit, voyons le roman (1).

C'est une histoire fantastique dont l'auteur prend bien soin de cacher le lieu et l'époque - un opéra-bouffe avec pirate, Carnaval, sirènes, conspiration, crime, etc. C'est du carton littéraire, un sous-produit dont l'accessoire est bien au point : Aventure, féerie, imprécision, dans un climat de brumes tantôt Baltique, tantôt Vénitien.

« Celle qui court sur les vagues » est une légende de la mer qui se matérialise dans la poursuite amoureuse d'un mythe féminin. Ce livre est plaisant, rapide, mais désespérément inconsistant. Révélation ? Si on a essayé de l'apparenter à Poe ou Conrad, c'est bien pour lui trouver des attaches. Le début, dans un port de rêve, a quelque ressemblance avec un roman marin de K. Hamsun, mais la fin, le dénouement de l'intrigue dans un mariage, est du bon Paul de Kock.

Si on veut à tout prix ranger ce roman au rayon du fantastique, ce sera plutôt à cause de tout petits détails d'écriture, de petites singularités qui éveillent l'intérêt à propos de la personnalité d'Alexandre Grine lui-même, et dont on ne sait à peu près rien, qu'à cause du récit dont le parti pris de mystère tombe à plat.

JEAN TODRANI.

(1) Alexandre Grine est un romancier qui s'est lu pendant longtemps dans les milieux étudiants de Léningrad à cause précisément de son « romanesque » et d'un certain goût de l'évasion.

GRIMPELOUP, par Ch.-Maurice Chenu (*Editions Pastorelly*).

Voilà un récit qui fleure la meilleure cuvée provençale, dans la ligne des souvenirs de Marcel Pagnol, mais qui ne doit probablement rien à ce dernier. Car l'auteur, un avocat parisien, n'est autre qu'un des nombreux amants de la « gueuse parfumée » poursuivi par l'odeur des pins depuis ses premières vacances. Son arrivée à Grimpeloup (probablement Solliès-Ville) est fortuite, son « coup de soleil » est bien plus ancien...

Cependant, si les sentiments ne sont pas ceux d'un enfant du pays, ils ne sont pas exempts de tendresse à l'égard de cette terre secrète et brûlée, qui retient par son ardeur silencieuse et qui ne sommeille que d'un œil. Ni d'une indulgence amusée à l'égard de ses habitants, à la fois pleins de roublerie et de bonté. Nous avons aimé les notations de ce fin observateur, dont la famille parvient à gagner la confiance des gens du terroir, devient des leurs quelques semaines par an, et partage joies et deuils avec un élan toujours sincère, mais avec un jugement resté lucide sur ce petit monde où tout se sait.

J. B.

LES CHEMINS DE KERGRIST, par Charles Le Quintrec (*Ed. Albin Michel*).

Max Jacob se plaignait, endurci par la vie littéraire, de ne même plus pleurer en traversant son pays breton. Poète lui aussi, Charles Le Quintrec revient souvent par la pensée à ce pays natal qu'on ne peut jamais quitter tout à fait. *Les Chemins de Kergrist* témoignent d'une émouvante fidélité. Fidélité à la Bretagne sans doute, fidélité surtout à l'enfance, à l'inquiétude et aux joies des saisons.

Raconté, le roman paraîtrait un peu banal. Le goût du terroir, la douceur des nids qu'on va détruire, les amours enfantines, seul un vrai poète pouvait reprendre ces thèmes sans tomber dans la médiocrité. Le Quintrec ne semble pas se soucier de ce danger. Il évoque son pays perdu, fait revivre le sorcier et la trimardeuse, auréole de tendresse le visage d'une petite fille de l'Assistance Publique. Si un charme réel se dégage du livre, c'est que Le Quintrec a su trouver le ton juste. Il connaît sa terre et ne sort pas de son registre. Son style convient exactement à la simplicité du récit, à la délicatesse des sentiments. L'écriture conserve ce halo discret de rêverie qui accompagne les souvenirs les mieux retrouvés.

Le nom de Kergrist n'est pas exceptionnel en Bretagne. Mais si pour les touristes pressés tous les villages se ressemblent, pour ceux qui savent aimer et comprendre, ils ont chacun leur âme. Sachons, en littérature, ne pas jouer les touristes. Le roman de Charles Le Quintrec n'est peut-être pas un livre rare, mais c'est tout de même un livre unique.

SERGE BRINDEAU.

LITTERATURE

MALCOLM LOWRY (*Lettres Nouvelles* - Troisième série, N° 5).

La masse énorme du *Volcan* nous cache peut-être les qualités des deux nouvelles qui, avec quelques lettres et huit poèmes (traduits par Jean Follain), mettent la présence vivante de Malcolm Lowry dans cet *hommage* que les *Lettres Nouvelles* consacrent à sa mémoire et à la renommée grandissante de son œuvre. Oui, la *Traversée du Panama* et *Pompéi Aujourd'hui,* assez typiquement anglo-saxonnes, par leur négligé autobiographique et spéculatif d'ancien de Cambridge en exil (et un peu de désinvolture athlétique à la Hemingway), sont des choses plutôt languissantes, quand bien même on y trouverait trace, au coin de quelques pages, de la griffe acérée et majestueuse du lion. En fait, *Pompéi Aujourd'hui* nous ramène pour le meilleur à la cabane canadienne qui s'édifiait dans la rêverie d'Yvonne Constable, sinon vraiment au *vieux Popo,* dont le Vésuve n'est ici qu'un reflet sans grande consistance. Et quant au *Panama,* les allusions à la Somme de Lowry y sont encore plus directes, depuis une autre évocation de la Colombie Britannique et le passage du cargo au large des côtes mexicaines, jusqu'au rappel des personnages et à la citation littérale, celle par exemple de la fameuse et fatidique pancarte du jardin. Nous connaîtrons bientôt peut-être *October Ferry to Gabriola* « qui forme, nous dit Clarisse Francillon, un volet du tryptique dont le *Volcan* et le volume de nouvelles devaient en principe constituer les autres ». Mais s'il semble déjà que Lowry n'ait plus grand'chose à nous apprendre, c'est un préjugé de l'admiration, une difficulté de voir après l'éblouissement de son œuvre maîtresse. Car nous avons encore tout à apprendre du *Volcan,* et dans leur diversité, la présentation de Nadeau, les études de Stephen Spriel et d'Anton Myrer, les souvenirs de Clarisse Francillon ou les notes de J.-R. Carroy, pour précieuses, éclairantes et satisfaisantes qu'elles soient souvent, nous aident surtout à toucher de plus près l'énigme, à comprendre que ce livre est de ceux qu'on n'épuise pas, et que les travaux des scoliastes iront s'étageant sur ses pentes comme les boutiques de chapelets autour de la grotte miraculeuse, sans pouvoir fixer sa réponse à nos questions, parce qu'il est lui-même d'abord une question et la manifestation de ce refus que toute œuvre combat, dénonce, et nous oppose. D'ailleurs, puisque nous en sommes aux boutiques, achalandons un peu la nôtre. On voit bien que le *Volcan* est *aussi* le roman de la communication impossible. Geoffrey, Hugh et Yvonne sont tous trois enfermés dans leurs mondes d'aspirations chimériques, dans leurs respectives fatalités. Le pathétique de l'histoire vient, pour une bonne part, de la confrontation de ces impondérables avec la pesanteur de la réalité. Et, certes, Hugh fait un généreux effort pour comprendre le songe d'Yvonne, même il y participe, mais c'est en désespoir de cause ; sa place n'y est pas, d'avance il en est rejeté, comme il est rejeté de la guerre d'Espagne, comme Yvonne est rejetée de son amour et le Consul

de son ivresse. Car, par surcroît de cruauté, ces mondes clos et juxtaposés qui se heurtent et se déchirent, se révèlent inhabitables pour ceux-là même qui les hantent. Solitudes sans éclaircies, ils ne s'ouvrent soudain qu'à des instants qui ont l'intensité magique de l'absurde et de la poésie : Yvonne et l'aigle, Hugh et le taureau, Geoffrey et le vieux musicien de l'épilogue. (De Jacques Laruelle, je n'ose rien dire. Inexplicablement, il est pour moi, avec le Capitaine Bordure, un des personnages les plus antipathiques de la littérature. Je me le représente parfois sous les traits de René Pieven, ou comme un avatar mineur du Panado d'Alexandre Vialatte). Oui, le *Volcan* est *aussi* cela, comme il est cent autres choses très fortes et très belles, comme il peut aussi n'être rien, du moins rien qu'un roman génial, avec ce luxe ivraisemblablement raffiné de symboles, de signes, de repères, de bornes muettes et de fausses pistes qui désignent un *sens* comme pour mieux nous égarer, et nous faire oublier, dans les âpres délices du labyrinthe, qu'il n'y a pas d'issue parce que tout est labyrinthe. Le texte de Stephen Spriel me paraît à cet égard le plus pénétrant. Inattendu, le rapprochement qu'il nous suggère avec Borgès ne manque pas de justesse. Il y a, ici et là, outre le même allègre et démoralisant jeu de miroirs, la même intuition des grandeurs contingentes et de la servitude fondamentale de la littérature. Seulement, l'engagement de Lowry est plus profond, l'éthique borgèsienne de la résignation et du clin d'œil lui est parfaitement étrangère. L'humour qui le garde de toute emphase est une fleur éclatante de l'arbre de vie, une déchirure de plus dans le ciel du tragique : il est shakespearien, il est grandiose et familier, il prend aux tripes. Et là, curieusement, avec Stephen Spriel encore, nous rencontrons Jarry, non seulement sur le zinc, mais au bord de la trappe à nobles ou le long de la blasphématoire *course de côte*, et même dans un contexte pataphysique où, sous un certain angle, s'inscrit *aussi* la trame ésotérique du *Volcan*.

Il n'est pas étonnant que ce livre, à la fois don et piège, n'ait qu'une audience encore très limitée. Mais il faut se méfier des chasses gardées de la critique, et répéter qu'il n'est pas, dans le sens ordinaire, un livre *difficile*. En tout cas, nul de ceux qui l'ont lu n'ont dû résister au besoin de le reprendre, de l'interroger sans relâche, et cela fait déjà une somme impressionnante de lectures. Tel quel, le petit bréviaire des *Lettres Nouvelles* (avec photos de Lowry et plan fort bienvenu de Cuernavaca-Quauhnahuac), lui donne une introduction sérieuse et fraternelle. On y trouvera le commentaire utile d'une ivresse qui est aussi la nôtre, quand nous tournons la page sur la disparition du Consul, si comparable, et jusque dans les termes, à l'exécution de K. à la fin du *Procès*. Un commentaire, mais non l'enseignement dont le magnétisme du *Volcan* nous fait supposer la proximité alarmante. D'ailleurs, quand cette page est tournée, voici, en capitales, un dernier rappel de la pancarte. Comment ne pas appliquer son avertissement et sa leçon à nos propres exigences devant ce livre si souverainement silencieux ?

¿ Le gusta este jardin ?
¿ Que es suyo ?
¡ Evite que sus hijos lo destruyan !

JACQUES RÉDA.

(1) *Au-dessous du volcan*, par Malcolm Lowry (Editions Buchet-Chastel et au Club Français du Livre).

REPERTOIRE, par Michel Butor (*Editions de Minuit*).

Parmi les vingt et un textes - études et conférences - qui composent ce recueil d'une grande variété (on va de la *Princesse de Clèves* aux *Impressions d'Afrique* de Roussel, en passant par Baudelaire et Dostoïevski), le lecteur choisira d'abord ceux qui répondront le mieux à ses propres curiosités, à sa petite mythologie, mais frappé par les qualités particulières de certaines pages consacrées à Balzac, Jules Verne ou James Joyce, il sera en fin de compte surtout sensible à l'impression qui se dégage de l'ensemble du volume, très forte et pourtant malaisément définissable, car l'attitude critique de Michel Butor est faite à la fois de pénétration et de distance, et comme telle se constitue en art extrêmement élaboré de la description, ou si l'on veut, en une phénoménologie. D'où le ton souvent didactique, le développement parfois un peu scolaire ou redondant (par scrupule) de ces articles ; mais d'où également leur puissance démonstrative et leur impeccable articulation. Leur reprocherait-on, ça et là, de n'être que l'exposé un peu rapide d'un point de vue attachant ou ingénieux (*Les Paradis Artificiels*) ; qu'une connaissance privée du pouvoir décisif d'élucidation qu'elle semblait détenir, - soit qu'elle reste trop extérieure (*Ezra Pound*), ou que la complexité de son objet se répercute sur son cheminement (*Les Relations de Parenté dans l'Ours de William Faulkner*), - il n'en est pas un cependant qui ne nous apporte le témoignage d'une intelligence méticuleuse mais hardie, exceptionnellement lucide et capable des plus fructueuses synthèses.

Si *Racine et les Dieux* risque d'apparaître à certains comme le type même de la dissertation qui, par sa rigueur distinguée, ajoute à notre admiration pour la réussite de l'exercice, ce qu'elle retire du même coup à notre conviction de sa validité (mais la virtuosité de Butor est inséparable de sa méthode ; s'il *brille* c'est précisément pour mieux éclairer, dissiper le brouillard qui nous cache Racine et notre propre liberté devant les livres), on lira avec un plaisir soutenu et un profit incontestable *Balzac et la Réalité,* ainsi que les études sur Joyce, Kierkegaard, Verne ou Michel Leiris. C'est là, sans doute, que se montre avec le plus de vigueur et d'éclat le talent de Michel Butor-critique, et que ce travail de description où il se borne quelquefois jusqu'à perdre le contact vivant avec son objet, devient réellement, à travers la mise en valeur d'un thème ou d'un aspect privilégié, la sérieuse, efficace entreprise de nettoyage et de dévoilement des œuvres et du *mystère* littéraires à laquelle il s'adonne avec une constante probité, une richesse de moyens impressionnante.

On devine dans cette entreprise la convergence de disciplines très diverses, - philologie, philosophie, sociologie, psychanalyse, - également dominées, fondues dans une conception globale et dynamique de la culture, par une pensée dont on peut dire que, sans jamais se payer de mots, elle est indissociable du style qui la manifeste.

De ce point de vue, on retrouvera dans *Répertoire* la sensation très singulière de distance et d'intimité, d'intuition et de calcul qu'on éprouve à la lecture des romans de Michel Butor, où rien non plus n'est laissé au hasard, même ces longues périodes proches de l'incantation ou de la litanie, où le mouvement de la phrase atteint, par delà la sinueuse élégance de Proust, l'ampleur curieusement un peu figée d'une modulation lyrique.

L'attention est d'ailleurs en particulier requise par les deux textes qui, symboliquement peut-être, ont été placés au début et à la fin de l'ouvrage. Dans *Le Roman comme Recherche* et *Intervention à Royaumont* (lors d'un mémorable colloque), Michel Butor nous livre plus directement sa propre expérience de créateur. La lecture de ces quelques pages est indispensable à tous ceux qui veulent saisir le sens de l'évolution du roman contemporain, et on les rapprochera utilement de celles que Robbe-Grillet publia naguère dans la « Nouvelle Revue Française », non seulement pour bien distinguer ce qui oppose ces deux têtes fortes de la jeune littérature, mais aussi ce qui les rassemble : la primauté accordée aux problèmes de la technique, considérée comme le moyen essentiel d'aboutir à la restitution et au dévoilement de la réalité, qui est leur préoccupation commune.

Pour Michel Butor, le roman est, par excellence, le lieu de ce dévoilement ; roman dont la notion, écrit-il, *évolue très lentement mais inévitablement... vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique.*

JACQUES RÉDA.

PAPIERS COLLES, par Georges Perros (*Gallimard*).

Il y a une certaine paresse qui est le fruit de la lucidité. La passion la plus avide des êtres, des choses, des œuvres, précède d'ordinaire cette lucidité dévorante. Celle-ci finalement a raison de celle-là. Le mouvement de la lucidité secondée par la passion, - et qui se change tôt en passion de la lucidité, - c'est de mettre à nu ; de pénétrer le cœur des œuvres, des choses, des êtres ; plus qu'eux encore, le plus intime de leurs rouages ; de chercher à atteindre en eux un noyau essentiel ; de les décaper de l'écran de séduction ou de prestige qui recouvre d'ordinaire ce noyau. Bon nombre d'images heureuses, d'illusions rassurantes sont mises à mal de la sorte. La délectation de l'œuvre, ou de l'être aimé, ne peut suffire : les motifs qui font l'œuvre délectable, la passion, cet étrange nœud de forces et de tourments, ceux mêmes qui ont fait naître l'une et l'autre, qui les font durer ou décliner, veulent aussi être connus, explorés, justifiés ou récusés. Bien peu résistent, et la plupart sont bientôt suspects. Cette lucidité sans repos ne peut se satisfaire de la tranquillité imbécile du génie, pas plus qu'elle ne peut en rendre compte. Elle est cruelle à ses amitiés, à ses amours. De la vie même, elle ne peut qu'elle ne crève vite la facile surface. Le temps la mine. (« Dès que la conscience apparaît, l'homme est travaillé par la mort comme le bois par le ver »). Lois et raisons, certitudes et croyances, fois et morales, arts poétiques ou arts de vivre, sont à leur tour devant elle comme autant de taies perforées. L'amant et le voleur, le créateur et l'impuissant, Mallarmé et la concierge sont également compris d'elle. La voici en proie à sa liberté, c'est-à-dire à sa prison. A ce moment, « il est devenu très intéressant de s'engager » ; mais c'est précisément ce qui n'est pas possible. On voit qu'une lucidité intégrale n'a pas aisément raison de la tentation du salut : mais justement, le salut ne saurait plus être désormais qu'une tentation à laquelle on ne peut céder. La lucidité tourne en rond dans la cage de sa liberté et de sa solitude. Misère, détresse : elle ne peut non plus s'abuser sur leurs raisons : « souvent, c'est le foie qui ne va pas. Les misérables pensent que

c'est la politique. Ce faisant, ils votent. Pour nourrir les politiciens. L'homme seul et sans préjugés sociaux va bien au-delà. Il se rend cruel par plaisir, pour abattre, croit-il, une à une, les vraies raisons... ».

Ce regard qui dévêt êtres et choses de leur chair, institutions et histoires de leurs vessies - mais souffle du même coup leur illusoire lanterne, - il ne peut manquer de se tourner contre soi. L'honnêteté est déchirante. Cet être lucide et exigeant, il n'a de cesse qu'il n'ait reconnu ses limites. Il les cerne si bien qu'elles ne lui semblent plus délimiter désormais que son doute, sa stérilité ou son impuissance. D'où la paresse. Car la part d'inconscience et, si l'on veut, de bêtise qu'il faut pour faire une œuvre, la certitude en tout cas où l'on doit être pour créer de faire quelque chose qui compte, de compter soi-même pour quelque chose ou pour quelqu'un, les voici irrévocablement pulvérisées, anéanties, dégonflées par ce couteau du doute qui n'est autre, à y bien regarder, que la rançon d'une excessive exigence.

Les esprits doués de cette intelligence acharnée, de cette lucidité à laquelle l'énergie de la passion ne peut longtemps résister, ne renoncent pourtant pas tous, et malgré tant de raisons contraires, à écrire. Seulement, ils n'entreprennent pas de ces grandes cathédrales fortement architecturées, - *Guerre et Paix, Les Misérables*, le théâtre de Claudel - qui veulent d'abord une foi sans défaut et un aveuglement redoutable. Ils ont trop d'humour aussi (c'est-à-dire trop de goût à rire noir d'eux-mêmes dans leur miroir) pour se sauver ou se perdre dans une œuvre poétique. Poètes souvent, ils sont poètes avortés : ils se sont jugés. Ils n'en laissent pas moins fréquemment derrière eux autant de papier noirci que d'autres. Mais pour eux, c'est justement de papier noirci qu'il s'agit ; ce qui ne veut pas dire qu'il faille toujours prendre au mot la désinvolture dont ils usent à leur propre égard. Ces papiers sont jonchés de notes, d'aphorismes, de réflexions, de jugements cruels ; ou parfois c'est d'un journal intime qu'il s'agit. Carnets ou papiers épars, il arrive qu'ils les collent : ce sont alors les *Aphorismes* de Lichtenberg, les *Maximes et pensées* de Chamfort, ou enfin, à la fois intelligents et sensibles, détachés et graves, ces étonnants *Papiers Collés* que vient de publier Georges Perros.

JACQUES BOREL.

POUR ENTRER DANS LE XX^me^ SIECLE, par JEAN DUVIGNAUD (*Grasset*).

Ce livre repose sur un double constat : celui de l'impuissance de l'*intelligentsia* européenne - et singulièrement française - du XX^me^ siècle à dépasser un système de valeurs, d'action et de pensée, périmé (parce que né des idéologies et des réalités économico-sociales du siècle précédent), et inversement l'aptitude de la littérature européenne - notamment le roman - à promouvoir, confusément mais obstinément, un système de rechange.

C'est, on le voit, une perspective séduisante. Ambitieuse aussi, car l'entreprise dans laquelle s'engage l'auteur est de celles qui exigent non seulement une « culture » dans le sens le plus rigoureux du terme, mais encore une expérience directe de cette assez tragique dialectique d'illusions et de déceptions qui semble avoir été le pain quotidien des générations venues aujourd'hui à maturité (le pain

quotidien, donc la nourriture). Il nous semble que Jean Duvignaud répond à ces deux exigences et sans doute est-ce ce qui fait le ton si personnel de ce livre riche, batailleur, un peu désordonné, mais qui agit sur nos consciences d'hommes du XX^me siècle comme certaines substances stimulantes sur les glandes de notre corps.

On ne s'étonnera pas que Duvignaud consacre une longue partie de son essai à l'examen des positions de la « classe intellectuelle » par rapport au marxisme ou simplement, au lendemain de la guerre, par rapport au mot d'ordre d'« engagement ». Il y voit - et dès le début du livre, des pages sur Victor Serge ou Pasternak, donnent le ton - une des clés du drame de notre temps, qui est celui de la claustration de cette classe dans un *ghetto* dont elle est incapable de sortir en dépit des appels venus d'autres mondes et singulièrement des horizons de l'ethnologie : les développements consacrés par exemple aux recherches de Verrier Elwin sur les *Muria* de l'Inde en disent assez sur le sens de l'interrogation nostalgique de Duvignaud (nostalgie certainement partagée avec un Lévi-Strauss et nombres d'ethnologues ou sociologues contemporains).

La deuxième partie, je l'avoue, m'a paru non moins riche, mais plus confuse. Visiblement, elle est trop pleine, elle déborde un peu. J'entends bien que Duvignaud a tout lu, et fort bien lu, de Daniel De Foë à Stendhal, de Cervantès à Proust, et d'Hölderlin à Nietzsche, et qu'il connaît *avec amour* certaine littérature centr'européenne (Kafka, Musil, Broch), mais ce survol donne parfois le vertige. Il n'en convainct pas moins : même si l'on sort un peu étourdi de ces pages, c'est avec le sentiment salutaire que le XX^me siècle ne date ni d'aujourd'hui ni d'hier, mais de l'époque où les grands maîtres du roman moderne ont commencé à se colleter avec le réel. Il est donc grand temps d'apprendre à y entrer.

RAYMOND JEAN.

PHILOSOPHIE

HENRI BERGSON, par Vladimir Jankélévitch (*Presses Universitaires* 1959, *in*-8°, 300 *p.*).

Jamais peut-être une philosophie n'a suscité autant d'interprétations divergentes conduisant à des annexions intempestives ou à des exclusions sommaires, que ne l'a fait le bergsonisme. Les uns font de lui une philosophie pour belles dames désœuvrées, un maurrassien comme Maire se donne pour son disciple, Jacques Chevalier dédicace son *Bergson* à Mussolini « pour la restauration de l'ordre latin », Pregliesi découvre de grandes affinités entre la mystique bergsonienne et la mystique communiste, alors que Politzer voit dans le bergsonisme une des dernières expressions de la tactique de la bourgeoisie. C'est que le bergsonisme a été victime des entreprises de conceptualisation dont lui-même signalait le danger ; on assiste un peu partout à des tentatives pour éclairer l'œuvre de Bergson par ce qui est en dehors de lui, d'où toutes ces tentatives antibergsoniennes pour expliquer le bergsonisme à partir des influences, des lectures, des conjonctions historiques, que l'on retrouve dans les recherches des sources ou dans les gazettes à potins du type « Moi et Bergson ».

Le livre de Jankélévitch, refonte intégrale d'un ouvrage paru en 1931, donc avant les *Deux sources de la morale et de la religion*, est un effort pour réaliser ce à quoi Bergson nous invite sans cesse : une coïncidence avec le sujet. Jankélévitch éclaire l'œuvre de Bergson de l'intérieur en suivant l'ordre chronologique de la genèse d'une pensée qui se précise en se développant et où la théorie de la recherche se confond avec la recherche elle-même. Dès les premières pages Jankélévitch insiste, à juste titre, sur les dangers de l'illusion de rétrospectivité qui consiste à définir le réel à partir d'un possible rétroactif dans lequel on place les éléments permettant d'aboutir ensuite à ce que l'on veut retrouver et qui existe déjà. Ce procédé de réduction, qui confond le primitif et l'élémentaire, consiste à vouloir définir le centre à partir de la périphérie et c'est bien là le préjugé de l'intellligence fabricatrice qui croit que l'on rend compte des organismes de la même façon qu'on explique un mécanisme. La dénonciation d'un tel préjugé a conduit la philosophie de Bergson à réfléchir sur la vie dans son essence biologique, puis sur la vie dans ce qu'elle a de vécu dans et par l'homme, c'est pourquoi rien n'est plus actuel qu'une telle philosophie.

Aujourd'hui en effet le type d'entreprise qui fleurit partout est celui où l'on tente d'expliquer l'intérieur par l'extérieur et de rendre compte du vécu en termes de concepts. Qu'il s'agisse des « explications » par l'économique, par l'historique, le sociologique, ou l'organique, l'homme d'aujourd'hui est devenu un être que différents types de « localisateurs » veulent débarrasser de sa vie intérieure au profit de concepts permettant de la dissoudre. Les différentes tyrannies

qui fleurissent un peu partout sont en définitive des tyrannies qui pensent de plus en plus en termes d'outils et conçoivent l'homme comme du tout fait que l'on peut par conséquent défaire et refaire. En outre la tyrannie des techniciens prétend définir autrui mais ne fait que l'éloigner dans un « nulle part » où cet autrui n'est finalement jamais quelqu'un. La philosophie de Bergson est un effort pour redonner à l'homme cette dimension essentielle que toutes les conquêtes de la distance spatiale ne sauraient lui donner.

Coïncidant avec son sujet et l'approfondissant sans cesse, l'ouvrage de Jankélévitch restera l'étude fondamentale d'une philosophie à propos de laquelle on pourrait répéter ce mot d'un peintre impressionniste : « On nous calomnie mais on pille nos poches ». Car nombreux sont les philosophes qui doivent beaucoup à Bergson ; mais Bergson semble être une victime du langage dont il se méfiait pourtant. Il est à peu près certain que si l'on « codait » un ouvrage de Bergson en utilisant la terminologie de traductions, ou d'originaux, contemporains, cet ouvrage provoquerait un renouveau d'attention ; l'intuition deviendrait ainsi un « transfert du sémantique pour opérer l'intropathie unicoïncidente d'un *Dasein* avec l'altérité ». Le terminologie bergsonienne ne fait jamais appel à un appareil de vocables de spécialistes, si bien que nous risquons, en lisant Bergson, de ne pas sortir de l'apparente facilité où sa pensée semble se mouvoir et de prendre une simplicité de profondeur pour une simplicité de réduction. L'ouvrage de Jankélévitch nous restitue sans cesse ce contact immédiat avec la pensée de Bergson qui exige le détour d'un long chemin pour la découvrir et l'entendre.

JEAN BRUN.

LA VOCATION DE BERGSON, par Jean Guitton (*Gallimard*).

Entreprise malaisée, celle de fixer les étapes d'une vocation de philosophe et, qui plus est, d'un philosophe qui s'est appliqué à brouiller ses traces, à faire la nuit sur sa vie comme pour rendre plus éclairante, mieux convaincante sa pensée. Jeune, Bergson avait écrit : « Le style et la manière d'un auteur ne préoccupent guère : parlez-moi de son acte de naissance ». Il ne parlera jamais de sa naissance, ni de joies ou de douleurs personnelles. Il ne nous proposera même pas, comme tel de ses confrères, une « histoire de ses idées ». Soucieux de perfection, il suspecte tout ce qui porte la marque de l'inachevé : « J'interdis formellement la publication de tous manuscrits ou de toute portion de manuscrit de moi qu'on pourrait trouver dans mes papiers ou ailleurs ». Donc point d'ouvrages posthumes ; point de confidences, même d'outre-tombe.

Mais quand une œuvre est de première valeur, la personnalité authentique de son auteur, son essence singulière ne peuvent manquer d'imprégner fortement celle-là. Une « personne », composée non seulement d'habitudes de penser, d'un comportement intellectuel, mais aussi d'une sensibilité avec ses qualités et ses défauts - peut-être sublimés -, voilà ce dont M. Jean Guitton nous montre la lente éclosion, puis les premières manifestations dans la vie et dans les travaux préliminaires d'un esprit qui se cherche encore. Ceux qui ont lu *Portrait de Monsieur Pouget* savent que son auteur est passé maître dans l'art d'évoquer telles figures en juxtaposant aux traits de la haute spiritualité, ceux, combien émouvants, de la commune humanité. Il n'y manque pas ici, puisqu'il nous fait voir l'homme

vivant (ne dédaignant pas d'étudier au passage son écriture avec une sagacité de graphologue) avant de se pencher sur les complexes problèmes que pose l'examen de sa vocation, tous d'ailleurs gravitant autour de celui-ci, essentiel : comment un métaphysicien-psychologue, s'inscrivant d'abord avec plus ou moins de fidélité dans la lignée de Taine et de Spencer, a-t-il pu demander un jour au mysticisme des solutions dont la raison intellectualiste interdisait la découverte et même la recherche ? (Question corollaire : comment le « professeur » de philosophie est-il devenu « philosophe », penseur vivant, nouveau Socrate ?).

Voilà un livre qui, utile quand il enrichit notre connaissance des thèses bergsoniennes, devient précieux quand, paradoxalement, quasiment contre la volonté de l'homme qui l'a inspiré, il éclaire pour nous une face de celui-ci demeurée obscure. Tout cela, d'ailleurs, mené avec une discrétion infinie, un art consommé de découvrir l'essentiel, un louable parti-pris de délaisser l'anecdote piquante pour le trait révélateur. Tout cela démontrant à souhait que M. Jean Guitton, comme Bergson, n'ignore pas « que la pensée tient à l'âme, que l'histoire de la pensée chez le penseur transpose mystérieusement l'histoire intime de sa vie, que la vraie connaissance que l'on souhaiterait avoir d'un penseur serait celle où l'on aurait su établir la correspondance inavouée de ses perspectives intellectuelles avec ses expériences intérieures ».

VICTOR CRASTRE.

HUSSERL, Cahiers de Royaumont, Philosophie n° III (*Les Editions de Minuit* 1959, *in*-8°, 438 *p.*).

Jusqu'en 1939 on parlait assez peu de Husserl, depuis la fin de la guerre les traductions de l'œuvre de ce philosophe et les études qui lui sont consacrées se multiplient dans tous les pays ; à la lumière de tous ces travaux Husserl apparaît comme un philosophe qu'il faut compter parmi les plus grands. La phénoménologie a donné naissance à deux courants assez distincts qui se réclament d'elle : le premier s'attache à approfondir les éléments et les démarches de la connnaissance, le second s'attache à décrire les modes d'apparition du vécu pour la conscience qui est toujours *conscience de...* et à en saisir les structures. Ainsi donc alors que le premier courant s'inscrivait dans une tradition positiviste rénovée, le second pouvait se prolonger dans les philosophies de l'Etre et dans celles de l'existence.

Le volume publié aux Editions de Minuit est le compte rendu du colloque de Royaumont qui avait été consacré à Husserl ; les meilleurs spécialistes allemands, belges, italiens, polonais et français (à l'exception de M^lle^ Bachelard et de Paul Ricœur) y ont pris la parole à l'occasion d'exposés suivis de discussions. Ce volume d'un grand intérêt présente, non seulement des études des principaux points de la philosophie de Husserl, mais encore des éclaircissements sur l'époque où il a vécu et sur les phases décisives de la genèse de sa pensée, venant de témoins qui ont connu le philosophe.

JEAN BRUN.

LES ARTS

ART BYZANTIN, par David Talbot Rice (*Elsevier*).

FRESQUES ET ICONES, par Oto Bihalji-Merin (*Elsevier*).

ESTHETIQUE DE L'ART BYZANTIN, par P.-A. Michelis (*Flammarion*).

VORONET (*Editions en langues étrangères, Bucarest - Hachette*).

De nos jours, la fondation et l'édification d'une capitale nouvelle comme Brasilia constitue déjà un grand événement international. On y assiste avec étonnement. Mais que l'on se reporte dans le passé à cette année 324 où l'empereur Constantin prit la décision de transférer la capitale de l'empire romain. On pourra se rendre compte alors de l'originalité de cette mesure, de sa nouveauté. Car Rome était à l'époque beaucoup plus que la capitale d'un état. Elle était une sorte de capitale du monde, une « ville lumière » politique, juridique, administrative, artistique et littéraire. Mais elle n'était pas, à vrai dire, cette capitale religieuse que Constantin désirait avoir pour son « nouvel état ». Quelle que fut l'évolution de Rome depuis les premières persécutions contre les Chrétiens, il y régnait une ambiance « antique », c'est-à-dire païenne, latente. La religion que l'empereur avait imposée y rencontrait une opposition constante, irréductible, de l'aristocratie païenne, toujours prête à récupérer ses pouvoirs et ses prérogatives. Rome était donc le siège dangereux de tout antagonisme, religieux et politique, envers le nouveau régime de Constantin, dont l'originalité était précisément d'asseoir une nouvelle politique sur la nouvelle religion. Il fallait donc trouver à l'empire une capitale libre de souvenirs politiques ou religieux, sans lien dans le passé avec une classe privilégiée, capable, parce que créée de toutes pièces dans l'enthousiasme de l'actualité, de galvaniser les forces de la jeune théocratie constantinienne, dictature d'un idéal métaphysique fondée sur l'adhésion du peuple.

La capitale que choisit Constantin pour remplacer Rome, fut une ville « comparativement insignifiante », selon David Talbot Rice, Byzance, aux confins de l'Europe et de l'Asie. Reconstruite et agrandie en six ans, inaugurée comme capitale le 11 Mai 330, elle démontre la volonté impériale de faire du neuf : placer la ville dans une ambiance historique, l'ambiance orientale de la doctrine du Christ, et dans une conjonction économique, au point de rencontre des grands courants internationaux entre l'Orient et l'Occident. Ainsi la *capitale du jeune monde chrétien* était l'égale de la capitale du monde antique révolu.

Cette capitale, spirituelle s'il en fût, car elle rayonna non seulement dans le domaine religieux, sa raison d'être, mais encore dans les lettres et les arts, ne disparaîtra qu'en 1453, soit onze siècles plus tard. Dans cet intervalle elle connut bien des fortunes diverses

et des vicissitudes, cependant on peut dire qu'elle n'a jamais cessé d'être la *cité-phare* en matière artistique. Elle a été le « Paris » non pas d'une époque, mais de plus de dix siècles. Ce rôle de capitale artistique a été assumé par Byzance dans les arts majeurs, peinture, sculpture, architecture, et aussi - et même surtout - dans les articles de luxe à caractère artistique : textiles, travail de l'émail et du métal, joaillerie, travail de l'ivoire. Ce sont ces objets - « articles de Paris » de l'échelon supérieur - recherchés, du fait de leur caractère précieux, par les collectionneurs, par les voyageurs et par les négociants étrangers avisés, qui ont propagé, parce qu'ils étaient faciles à transporter, dans le monde entier du haut Moyen Age, puis du Moyen Age, le style des artistes et des artisans byzantins. La curiosité, la mode, la piété les répandent partout. Les épouses des plus riches châtelains se parent d'étoffes et de bijoux byzantins, leur argenterie, leurs coffrets sont byzantins. Le mobilier liturgique des églises est byzantin et les trésors des sacristies garnis d'objets byzantins.. Les bibliothèques des monastères s'enrichissent de livres enluminés byzantins, les reliquaires sont décorés à Byzance et les reliques elles-mêmes sont soigneusement enveloppées dans des soieries byzantines.

Autant d'objets qui voyagent, qui sont reproduits dans des provinces éloignées et hors des frontières de l'empire, par des peintres et des sculpteurs, par des ouvriers d'art. Les *motifs byzantins* diffusent dans toute la Chrétienté le *style de Byzance*.

Le livre de David Talbot Rice a été conçu lors de l'exposition d'art byzantin, qui se tint à Edimbourg et à Londres en 1950. Il s'agit d'un très important travail de puriste qui vise à rassembler et à commenter les œuvres d'art créées à Constantinople jusqu'au XV^me^ siècle. Il est certain que la fastueuse capitale des empereurs attirait les meilleurs artistes et que la Cour, et le milieu hautement intellectuel qu'elle suscitait, donnaient le « ton » à un goût raffiné. Il y eut toujours, à côté de cet art « de la capitale », des arts provinciaux, soit de moindre valeur esthétique parce qu'émanant d'artisans ou d'imitateurs moins habiles en technique, soit d'esprit différent parce que marqués par des caractères ethniques particuliers ou par une réaction contre la dictature spirituelle de la cité-phare. David Talbot Rice examine l'évolution historique du « style central » byzantin, qui s'épanouit au VI^me^ siècle sous le règne de Justinien avant de tomber, neuf siècles plus tard, mais non pas dans l'insignifiance, D. Talbot-Rice le fait à juste titre remarquer. Plus de deux cents photographies dues à l'objectif, si précisément proche de ses modèles, de Max Hirmer (dont on n'a pas oublié l'album sur la sculpture grecque), nous livrent la fine fleur de l'art byzantin de Constantinople, sa pureté des puretés, désignée, après toutes les comparaisons et raisons possibles, par le regard compétent de D. Talbot-Rice.

L'ouvrage de P.-A. Michelis est le complément naturel de celui dont je viens de parler. Non pas dans sa présentation, qui est modeste et même désuète avec ses photographies minuscules, alors que le livre des éditions Elsevier témoigne d'une qualité difficile à égaler. Mais sa substance est remarquable. Il s'agit, non pas d'une étude d'historien d'art, mais du développement ordonné de synthèse d'un esthéticien. P.-A. Michelis, qui est architecte, professe - il est professeur aussi à l'Université technique d'Athènes - la plus classique esthétique qui se fonde sur des catégories, le Beau, le Tragique, le Comique, etc... Pour lui, le Beau a dominé l'art classique, la Grâce, l'art Rococo, et le Sublime trouve sa manifestation même

dans l'art byzantin. Au cours d'un exposé général d'esthétique, écourté d'ailleurs dans l'édition française, Michelis va plus loin encore : « Le sentiment du sublime est la source de tout l'art chrétien ; suivant les conditions de lieu et de temps, suivant la psychologie et les tendances spirituelles d'un peuple, cet art a trouvé chaque fois un style et une expression spécifiques et originaux ». La démonstration de P.-A. Michelis suit l'expression du sublime dans l'architecture et dans la peinture byzantines, avant d'en examiner les mutations sous l'influence d'autres catégories esthétiques, et encore ses facteurs historiques. C'est une joie intellectuelle rare de lire cet ouvrage intelligent. En conclusion, il repousse pour l'art byzantin l'influence romaine, parce qu'elle était matérialiste et, par conséquent inconciliable avec la religion chrétienne. Il estime « que l'art byzantin, malgré son caractère sublime et son expression pittoresque et anti-classique, est un art hellénique ». Un produit de l'Hellénisme et de l'Orient associés.

Tous les problèmes artistiques byzantins se nouent autour de ces trois mots : Rome, Grèce et Orient. Evitons d'abord de commettre une erreur, en distinguant, pour des questions d'influence stylistique, l'art de l'artisanat. David Talbot Rice fait justement remarquer qu'il n'y avait pas de distinction à Byzance entre l'art monumental et celui des objets usuels. Ils étaient aussi significatifs du point de vue religieux et aussi appréciés. Si une tradition romaine s'est maintenue dans les ivoires sculptés, par exemple, c'est d'une part parce que les artisans romains étaient parvenus à la perfection technique et, d'autre part, parce que les ivoires étaient destinés à une clientèle de collectionneurs riches, à l'esprit conservateur, auxquels le côté « bibelot ancien » ou « genre bibelot ancien » plaisait (Rome était à la même distance historique, pour les byzantins de l'époque, que le roman ou le gothique pour notre goût actuel). Mais les étoffes imitaient au contraire des modèles syriens, égyptiens, persans et même chinois.

La grande affaire de l'art byzantin, avec l'architecture, est la mosaïque et la peinture. Il fallait, là, créer du neuf pour frapper les grandes foules chrétiennes, soutien politique de l'empire, et aussi créer un langage plastique universel, exprimant l'infini chrétien pour les divers peuples placés sous l'autorité théocratique de Constantinople. On trouvera dans l'ouvrage de D. Talbot Rice le type de la pureté du style de la mosaïque dans la célèbre décoration de l'église San Vitale de Ravenne. Mais après la période des iconoclastes, au IX^me^ siècle, l'évolution de cet art a été rapide. Il importait de décorer un grand nombre d'églises ; les mosaïques étaient coûteuses, longues à exécuter. La fresque devint la technique nouvelle, et bientôt les besoins du culte et la piété privée multiplièrent les icônes, c'est-à-dire la peinture de chevalet. Le style intellectuel et grandiose de Constantinople se modifia à la cadence des techniques novatrices. David Talbot Rice nous apprend que déjà, vers 1125, dans la capitale, fleurissait un style pictural intimiste, qui mit un siècle à se généraliser dans les provinces. Parmi ces provinces, la Macédoine et la Serbie ont été, durant plusieurs siècles, à l'avant-garde de la peinture byzantine. L'ouvrage d'Oto Bihalji-Merin nous présente précisément les chefs-d'œuvre de la peinture à fresque de ces deux pays slaves, exécutés entre le XI^me^ et le XIV^me^ siècle. Le style de la capitale était alors en déclin, « figé, idéalisant et académique ». Mais les peintres macédoniens de Sainte-Sophie d'Okhrid, de Saint-Pantaleimon de Nerezi, de Saint-George de Kurbinovo menaient les mêmes recherches que les peintres italiens leurs contemporains vers

le réalisme dramatique et la puissance d'émotion. Mieux : l'évolution de leur peinture semble bien avoir été, sur ce point, plus rapide. Ce que Giotto a réussi à Padoue, le maître anonyme de Nérézi l'avait réussi, avant lui, sur le même fond bleu. Nous sommes trop portés à estimer la peinture italienne comme si elle était partie *a nihilo*. N'oublions pas que Giunta, Cimabue ou Duccio, eurent devant les yeux moins des modèles romans que les mosaïques et les fresques byzantines d'Italie et aussi celles des églises de l'autre côté de l'Adriatique. Et l'on peut avancer que, lorsque la peinture italienne a remplacé le sacré par l'humain, la peinture byzantine « d'avant-garde » avait déjà remplacé le hiératique par le dramatique. Il faut regarder attentivement, dans cette optique, les bonnes reproductions en noir et en couleurs commentées par O. Bihalji-Merin.

Sur le pourtour de l'empire byzantin, vers le XIV^me^ siècle, des écoles nationales apparaissent tardivement, timidement même, tant étaient impérieuses les routines esthétiques d'une capitale pourtant très affaiblie. En Roumanie, à Voronet, des artistes couvrent de fresques, au XV^me^ et au XVI^me^ siècles, l'église du monastère, à l'intérieur et à l'extérieur, comme une châsse. Les Editions en langues étrangères de Bucarest en publient la monographie complète, dont malheureusement les planches en couleurs sont mauvaises. Retardataires sans doute, ces peintres de Voronet, mais hors de toute influence nucléaire de Constantinople. Ils montrent que l'on pouvait dans le cadre rigide de l'art byzantin, introduire un certain réalisme pathétique dans la peinture, sans tomber dans le naturalisme par où est passée la peinture occidentale de l'Ouest. Mais, onze siècles après la fondation de sa grande capitale, le style byzantin n'avait peut-être plus la force de guider les destinées de l'Art.

PIERRE GUERRE.

(*Un vol. relié toile*, 358 *pages dont* 198 *d'illustrations*, 44 *planches en couleurs. Prix :* 87,50 *NF. — Un vol., relié cart.* 124 *pages*, 64 *illustr. en noir et* 17 *en couleurs. Prix .* 29,50 *NF. — Un vol. illustré*, 290 *pages. Prix :* 16 *NF. — Un vol. relié toile*, 32 *pages*, 158 *reproductions en couleurs. Prix :* 33 *NF*).

LE MONDE D'AUTUN, texte de D. GRIVOT, photographies de P. BELZEAUX (*Zodiaque, Ed.*).

Ce livre, de bien plus grand format que ceux de la Collection *La nuit des temps,* publiée par le même éditeur, a été conçu à la gloire de Gislebert, qui sculpta les chapiteaux d'Autun. Les photographies de Pierre Belzeaux sont d'une haute qualité : utilisant presque toujours l'éclairage artificiel et accentuant les contrastes d'ombre et de lumière, elles sont consacrées aux détails de cette sculpture, dont l'ensemble est parmi les plus beaux que nous a laissé l'art roman. On sent que Denis Grivot et Pierre Belzeaux sont partis d'un même enthousiasme. C'est cet enthousiasme, fort sympathique, qui paraît à chaque ligne et à chaque image. Le texte de Grivot est un commentaire poétique des sujets sculptés, où se mêle la naïveté volontaire et l'humour. Les images de Belzeaux sont d'une classe au-dessus : elles donnent aux visages et aux gestes une expression, une sensibilité, un mouvement cachés justement de prime abord par une certaine simplicité, sinon naïveté de formes. Elles

ajoutent à la pierre, grâce aux ressources de la photographie, le frémissement de la vie, de la douleur, de la ferveur, de la stupéfaction. On s'aperçoit que ces personnages aux têtes rondes et aux yeux grands ouverts, sont des hommes, et que leur foi nous touche, parce que nous sommes proches d'eux.

PIERRE COLLAVET.

(Un volume relié toile, 206 pages, 80 planches hélios, 3 en couleurs. Prix : 26 NF).

LA SCULPTURE DE CE SIECLE, par MICHEL SEUPHOR (*Editions du Griffon - Weber*).

Dans l'art d'aujourd'hui la sculpture fait quelque peu figure de parent pauvre de la peinture. Michel Seuphor, qui le fait remarquer, s'efforce aussi d'en trouver les raisons. Or ces raisons constituent, en fait, autant de preuves de la *valeur* de la sculpture et peut-être de son importance, par rapport à tous autres arts qui occupent aujourd'hui, plus qu'elle, le devant de la scène. La peinture contemporaine avance dans des expériences audacieuses en des sens divers, elle ne se reconnaît aucun frein dans la création, elle est d'une exubérance intimidante pour cet art singulièrement discret qu'est la sculpture. Car la sculpture porte en elle une sorte de lenteur, un conservatisme, une prudence qui lui empêchent les grands écarts pas assez réfléchis, les hardiesses non contrôlées. Son élaboration des formes fait appel à certaines permanences traditionnelles dont les lignes et les couleurs peuvent se passer. La sculpture ne saurait oublier, à peine de se détruire elle-même, qu'elle construit dans l'espace réel : le monde des formes dans l'espace est un monde de vérité, par rapport au monde de l'illusion de la peinture.

L'ouvrage de Michel Seuphor est indispensable parce qu'aujourd'hui l'heure de la sculpture est arrivée et que nous nous rendons compte de nos lacunes dans sa connaissance. La sculpture a définitivement répudié l'académisme et même le naturalisme imitatif. Dans un double mouvement, elle a, d'une part, retrouvé les formes de la sculpture archaïque - grecque, égyptienne, étrusque, sarde ou mésopotamienne - et d'autre part elle a découvert celles de la sculpture primitive - nègre et surtout océanienne. Michel Seuphor ne fait pas, dans des chapitres distincts, que présenter les grands sculpteurs contemporains, d'avant l'abstraction, Zadkine, Bourdelle, Lehmbruck, ou d'après l'abstraction, Brancusi, Pevsner, Gabo, Gonzalez, Moore, Calder, Arp ou encore les sculpteurs surréalisants, comme G. Richier ou Giacometti. Dans un « dictionnaire » de près de cent cinquante pages, il donne les biographies et des renseignements précieux sur tous les sculpteurs de valeur de notre époque. L'ouvrage, avec ses nombreuses illustrations, constitue un véritable musée imaginaire de la sculpture actuelle. Il nous fallait un pareil instrument pour mesurer l'importance que cet art a acquise sans tapage, avec une discrétion à laquelle la peinture n'a pas obéi. Mais, après tout, qui sait s'il ne se révèle pas que la sculpture apparaît aujourd'hui plus valable, plus durable peut-être, que la peinture ?

P. G.

(*Un volume relié toile, 372 pages, 411 illustrations. Prix : 57 NF*).

SERGE POLIAKOFF, par Dora Vallier (*Ed. Cahiers d'Art*).

Il est agréable de lire et de regarder un livre de poids, comme celui de Dora Vallier, qui condense le texte et les illustrations pour réduire au plus juste les approches de la création d'un peintre. Son étude, d'une quinzaine de pages environ, est un modèle de critique substantielle. Car elle dégage non seulement les caractères particuliers de la peinture de Poliakoff, mais elle le situe historiquement dans le mouvement abstrait du XX^me^ siècle, et encore par rapport à l'art du passé.

Dans le passé immédiat de l'art abstrait, Poliakoff est dans la ligne de la forme colorée de Kandinsky ; cependant Dora Vallier montre combien sa démarche, qui s'intéresse à la forme abstraite en fonction de l'espace, est proche de celle de Malévitch. Pas d'influence directe, mais une rencontre artistique, car Poliakoff n'a connu que très tard la peinture de Malévitch, et son tempérament, grave et pondéré, est à l'opposé de la fougue de Malévitch.

« L'œuvre de Poliakoff se dresse comme une présence abstraite de l'espace », écrit Dora Vallier. Pour elle, Poliakoff trouve l'espace à l'intérieur de la couleur, avec des formes qui ne sont pas géométriques, qui sont même en complet désaccord avec la géométrie. Ce sont des formes « d'allure géométrique » qui sont créées en fonction de l'espace. Dans le meilleur passage de son étude, comme chargé de lucidité démonstrative et d'intelligence aiguë, Dora Vallier fait voir l'élaboration d'une peinture de Poliakoff, construite depuis les bords de la toile, à partir de ses angles, vers l'intérieur où le peintre trouve un « point de tension immobile, l'assurance, cette fixité qui s'impose et domine et qu'autrefois on appelait hiératique ». Et voilà suggérée la vision byzantine et ses fonds d'or, ceux des icônes que le petit Poliakoff enfant voyait avec sa mère dans les églises russes. Dora Vallier compare l'espace byzantin, à deux dimensions et où les formes sont sans mouvement, et l'espace de la Renaissance, à trois dimensions, creusé en profondeur par le point de fuite, et elle montre que l'espace byzantin est aussi celui de Poliakoff, construit par la couleur et n'existant que par elle.

On mesure la qualité d'une étude à cet élargissement du sujet, et à la façon dont une peinture abstraite se trouve dotée de contacts vrais, et située dans la longue aventure historique de l'art.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume relié toile, 112 pages, 60 planches en noir, 11 en couleurs*).

DOCUMENTS

ROMA, par William Klein (*Album « Petite Planète », Editions du Seuil*).

On aurait tort de croire qu'une ville est une sorte de phénomène immuable, constitué par des pierres qui, diversement agencées, font des maisons, des monuments, des rues et des chaussées. Certains photographes tuent les villes en reproduisant ces seules pierres sur leur pellicule, et en prenant bien soin, au moment où ils braquent leur objectif, d'empêcher de passer pour qu'on puisse mieux voir. Le résultat est que l'on n'aperçoit rien que la momie d'une ville, ou son squelette. Mais un photographe comme William Klein sait que, pour qu'un portrait de ville soit ressemblant, il ne faut pas poser, il ne faut pas chercher les images, ni attendre pour les fixer. Sa méthode photographique n'est pas dictée par des règles techniques ou par des démarches esthétiques. Peut-on même encore parler de méthode quand il s'agit uniquement de sensibilité. Klein va à la rencontre du mouvement, du hasard de la vie et des heures, laissant libre son objectif comme il laisse libres son cœur et son esprit. Toutes ses photographies, prises à l'insu des gens et on pourrait presque dire aussi des choses, sont le résultat d'un éclair, où la perception et la chance ont valeur égale. Quand Klein prend un cliché, il laisse passer, il fait passer les hommes et les femmes qui vont à leurs affaires, avec les autobus et les camions. On a l'impression que lui aussi ne s'arrête pas. C'est en marchant que son objectif opère. Qu'importent alors les parties d'images floues, les expositions défectueuses, puisque nous touchons au merveilleux, au cocasse, à l'absurde, à l'exaltant ou au déprimant de la vie elle-même. Le *spectacle* de Rome, son vrai visage d'aujourd'hui, sa chair, son sang, se découvrent au gré des pages de cet album : passants, immeubles, baigneurs, motocyclistes, escaliers, affiches, enfants, visages et vitrines. Avec du blanc et du noir, William Klein *nous met en présence,* et l'on ne peut oublier cette présence, troublante, hallucinante presque, d'une ville.

P. G.

DANS LES PAS DES CROISÉS, par Régine Pernoud, photographies de Frédérique Duran (*Hachette*).

Dans une collection dont chaque volume cherche, par des images photographiques, à retrouver les traces de l'Histoire, l'épopée des Croisés avait à l'évidence sa place assurée. Régine Pernoud, dont l'introduction a la lucidité de l'historien et l'élégance de l'écrivain-né, souligne très justement qu'au Moyen-Age la géographie fut plutôt la science du mouvement que celle de l'espace. Car le monde international était alors fait de grands itinéraires, de grandes

routes par lesquels passaient, aussi bien que les marchands et les hommes de guerre, les écrivains et les artistes. Or, ces itinéraires avaient des jalons religieux, maisons-Dieu, cathédrales, monastères, lieux de pèlerinage. « La géographie a été comprise en dynamique », écrit Régine Pernoud, et cette dynamique menait en définitive au pèlerinage des pèlerinages, au centre spirituel du monde, à Jérusalem. Lorsqu'au septième siècle, la conquête arabe mit fin à la période des pèlerins pour ouvrir celle des Croisés, la route des lieux saints se chargea de la douloureuse histoire des combats et des souffrances, les châteaux-forts doublèrent les monastères, et les pas des croyants constituèrent l'itinéraire épique que montrent les images de Frédérique Duran. Photographies de sites et photographies de documents alternent pour nous faire suivre les Croisés, depuis Clermont et Vezelay, à travers la Syrie et la Grèce, jusqu'aux lieux saints qu'une fâcheuse piété internationale a aujourd'hui privés de toute simplicité et de toute grandeur. La photographie nous donne encore, cependant, cette présence du passé dans les vues du Krak des Chevaliers, ou dans cette simple image d'une cour d'auberge de Rhodes à travers les lauriers roses en fleurs...

P. G.

LES ARABES, D'HIER A DEMAIN, par Jacques Berque (*Collection « Esprit », Editions du Seuil*).

Depuis que j'ai rencontré Jacques Berque dans les gorges profondes de l'Atlas, au rude pays des Seksaoua dont il a si bien analysé les structures sociales dans une thèse remarquée, sa destinée l'a conduit du Maroc en Orient, en Egypte, en Irak, au Liban où il dirigea l'école de Bikfaya ; finalement au Collège de France. Carrière variée, s'il en est, mais au fond d'une grande unité. Homme d'action et d'administration, homme d'étude et d'enseignement, Jacques Berque est toujours un homme humain et humaniste chez qui l'étude scientifique des sociétés est vivifiée par une grande chaleur de cœur. Comme son travail d'administrateur et de chef profitait de ses études sociologiques et linguistiques, son œuvre de savant est nourrie par son expérience d'homme d'action. Partout où il est passé, il a su tirer quelque chose d'original, que ce soit l'analyse de contrats pastoraux, celle de la vie politique, économique et religieuse d'une tribu berbère ou celle d'un village de basse-Egypte. Le voici qui réalise des travaux d'analyse et de synthèse sur les Arabes.

Les Arabes deviennent un des problèmes de notre époque. Il suffit d'ouvrir un journal ou de tourner le bouton d'un poste de radio pour constater quel chemin ils ont fait depuis quarante ans, alors qu'après la Grande Guerre, ils semblaient au plus bas degré de la faiblesse et de l'impuissance.

Dans un album très réussi de l'« Encyclopédie essentielle », Jacques Berque présentait, à côté d'un texte pénétrant, des photos évocatrices de l'arabisme : par exemple une vue aérienne du désert d'Arabie, « cœur désolé de l'Islam », un cimetière saharien aux « pierres qui témoignent », des miniatures d'un temps qui ne les avait pas encore proscrites, des calligraphies et des arabesques d'un art non figuratif, la tournée processionnelle de Mejnoun Leïla, le fou d'amour précurseur de nos poètes occitans, des vues de la Kaaba, centre cosmique, moyeu de l'univers, des joueurs de bendir,

le plus dionysiaque des instruments de percussion, des prosternations de foules ou des prières solitaires devant les niches décorées mais vides des mirhabs, des palais andalous de délices, des sables désolés, des combats, des caravanes, des foules en délire acclamant Nasser.

Dans son dernier livre, Jacques Berque expose avec perspicacité les problèmes qui se posent dans ce siècle aux peuples arabes. Son analyse unit la plus solide des documentations et la plus directe des expériences, appelant à témoigner aussi bien les statistiques que la littérature et la vie quotidienne. Il ne laisse pas d'envisager tous les aspects des questions, et notamment l'alternative particulièrement cruciale : les pays sous-développés seront-ils de plus en plus irrémédiablement distancés par les autres, ou s'adapteront-ils heureusement à une compétition dont ils seraient de moins en moins l'enjeu et de plus en plus les acteurs. Cela ne dépend pas d'eux seuls, et, robustement optimiste, l'auteur espère que n'est pas toujours impossible la victoire de la générosité, de la raison et de la justesse.

EMILE DERMENGHEM.

LOUIS XIV, par PHILIPPE ERLANGER.

JACQUES CARTIER, par JACQUES CHABANNES (*La Table Ronde, série « Meneurs d'Hommes »*).

Ces deux ouvrages ne sont ici réunis qu'en raison de leur appartenance à une collection dirigée par le poète J.-C. Ibert. En vérité, leur importance est un peu fonction du personnage. Philippe Erlanger a trouvé ample matière avec le sien, une matière que garde en mémoire chacun de nous.

Mais il l'a supérieurement traitée : il fait chatoyer en quelques pages, d'une matière intense, ce beau diamant de nos annales. Il fait jouer le regard sur ses facettes, l'apprivoise, humanise son éclat, mais il sait à bon escient le replacer dans son contexte quand il faut. On nous laissait entendre à l'école que Versailles ne se fit pas sans mal, mais nous disait-on que l'Edit de Nantes ne fut pas si impopulaire que la postérité l'a cru ? Le mérite de l'historien est de rétablir les perspectives, les courants d'opinion, les éclairages d'une époque. Dira-t-on plus tard les méfaits de l'antisémitisme au XX^me^ siècle ? Or, les protestants furent, hélas, les juifs du XVII^me^, précisément pour des qualités dont on leur faisait grief.

Par ailleurs, Philippe Erlanger justifie les dépenses de Versailles que les contemporains critiquaient avec aigreur. Il nous rappelle à propos que Versailles « coûta environ le prix d'un porte-avions moderne », que ce fleuron de notre prestige est d'un rapport touristique constant.

Très bon petit livre, vivant, documenté, qui nous peint certes le monarque, mais nous montre en filigrane un homme, ses fautes, sa grandeur, cela sans traits d'humeur ou d'adulation - un petit joyau de l'histoire à la portée de tous.

Jacques Cartier, dont l'importance croît avec sa découverte, n'a pas toutefois la carrure, ni l'aura de légende du grand Roi, mais il est sans conteste une illustration de notre peuple, épris de gloire, aimant le risque, et qui, loin d'être casanier, a couru l'aventure pour la bonne cause - s'il fut utilisé parfois pour de moins bonnes.

Jacques Cartier allait chercher de l'or à « Saguenay » pour le Roi de France ; il ne ramena que du mica au lieu de diamants, de la poussière de cuivre au lieu d'or. Mais il a ouvert un continent à la pénétration de notre race et son œuvre s'est avérée féconde avec le temps.

Laissons le critère des œuvres : il s'agit ici de meneurs d'hommes, non de mages ni de saints. La figure du grand navigateur, sobrement présentée par Jacques Chabannes, a une place éminente dans le cabinet de notre histoire.

J. B.

NICE ET SES COLLINES, par R. Audibert. **BORDEAUX**, par L. Prieur (*Hachette*).

Deux ports, très différents l'un de l'autre, tournés vers deux étendues d'eau différentes, deux villes à l'histoire et au peuplement différents. La collection éditée par Hachette nous livre de chacune l'image extérieure, mais aussi l'âme, le profond des rues et des maisons, ce par quoi une ville attache le voyageur, le séduit. Un texte d'une trentaine de pages, rigoureusement historique chez Lucien Prieur, plus pittoresque et comme moins contraint chez Raoul Audibert, soixante reproductions tirées en noir dont le choix, le cadrage et la présentation doivent nous donner la présence d'une cité, sa substance secrète aussi. Bordeaux, toute de mesure, éclairée siècle après siècle d'on ne sait quelle lumière de l'Ile-de-France, aimable dans ses grandes fenêtres et ses alignements ; Nice, cette ville libre, ce duché de soleil et de mer, spacieuse dans son site, offrant toujours le spectacle de blancheur et de frais, le loisir et le travail confondus dans une douceur de vivre sans égale. Deux nouvelles « Villes de France » pour compléter le portrait urbain d'un pays entrepris avec les volumes antérieurs sur Chartres et Nancy.

PIERRE COLLAVET.

LA LOIRE, DU MONT GERBIER-DE-JONC A L'OCEAN, par Philippe Erlanger (*Editions des Deux Mondes*).

Le plus long fleuve de France : mille kilomètres à travers les paysages les plus français et à travers les heures de l'histoire française. « Ce fleuve de sable et ce fleuve de gloire », a dit Péguy, le texte de Philippe Erlanger, dans de brèves évocations du passé, permet, depuis l'humble ferme du Gerbier-de-Jonc où il a sa première coulée, jusqu'à l'Océan, de doubler son cours de celui de tous les souvenirs politiques, militaires, littéraires, sociaux qui l'accompagnent : les fastes de chaque site de ses rives... Les photographies d'Arielli composent un poème plastique à la gloire de la Loire ; elles atteignent souvent on ne sait quel charme très pur et très profond, laissant bien augurer de la nouvelle collection dirigée par Andrée Rollin.

P. E.

LE THEATRE

NOUVELLES REFLEXIONS SUR LE THEATRE, par JEAN-LOUIS BARRAULT (*Bibliothèque d'Esthétique, série « Notes d'Artistes ». Flammarion*).

Ce n'est pas à proprement parler un livre, mais une série d'études rassemblées et assez bien mises en ordre. Ce trait déjà apparente l'ouvrage aux premières « Réflexions » du même et aux prodigieuses « Réflexions d'un Comédien » de Louis Jouvet.

Mais, pris isolément, chacun de ces textes est une leçon, démonstration volontairement fruste ou exercice de haute voltige, tels les développements sur le mime : « le mime est une mise à mort ». Je rangerai dans la première catégorie les raisonnements à partir du primaire et de l'évidence pour nous expliquer l'inexplicable phénomène du théâtre.

Jean-Louis Barrault est un disciple direct et avec Roger Blin le premier compagnon d'Antonin Artaud (1). Qui s'étonnerait dès lors de lire sous sa plume que « le théâtre est le premier sérum que l'homme ait inventé pour se protéger de la maladie de l'Angoisse » ? Le « théâtre-peste » (lequel de Camus et de Malaparte a copié l'autre qui a copié Artaud ?), Barrault a tenté, des années durant, de l'imposer à un Paris récalcitrant. A-t-il abandonné cet effort depuis ? Un texte de ce livre suffirait à nous convaincre du contraire : ce qu'il dit à propos de sa mise en scène de l'*Orestie*. (Je ne parle pas de l'effort parfaitement illusoire de restituer au texte français l'exacte prosodie grecque ; j'aimais mieux la folle aventure de Cocteau faisant lire en public le texte grec d'*Œdipe Roi*). Barrault nous livre la description fascinante d'une séance de « spiritual » mi-magique mi-chrétien dans une salle de Rio-de-Janeiro. (On peut en voir une non moins hallucinante, dans le film *Orfeu negro* de Marcel Camus). Une interférence s'établit chez Barrault entre ces scènes de transe et le début de l'*Orestie* ; et il ressuscite l'ambiance delphienne du mistère eschylien.

Un bel ensemble de textes sur Paul Claudel clôt ce livre auquel Armand Salacrou, en ami fidèle, a écrit une préface attendrie, poussant peut-être un peu loin en assimilant Jean-Louis Barrault à Arthur Rimbaud

PAUL ARNOLD.

(1) Voir « Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault », précédé d'une étude de Paul Arnold et de notes d'André Frank (Collection « *Documents de La Revue Théâtrale* »), Bordas éd. 1952.

LA MISE EN SCENE D'ANTOINE A BRECHT, par SYLVAIN DHOMME (*Fernand Nathan*).

Il est paradoxal que, dans l'incroyable masse de livres que l'on consacre chaque année au théâtre, on n'en trouve guère qui tentent de décrire l'évolution de la mise en scène durant ces derniers cent ans. Il n'est pas douteux pourtant que si le phénomène « théâtre » a connu depuis un siècle une impulsion durable et à quelque degré valable, c'est moins par l'immortalité des œuvres dramatiques que par l'étonnante résurgence de la présentation scénique.

C'est assez dire l'opportunité du livre de Sylvain Dhomme, dont la carrière de metteur en scène stoppée presque à ses débuts n'est pas achevée, souhaitons-le. Prenant le renouveau à sa source même et le menant jusqu'à Brecht (lequel va faire, n'en doutons pas, quantité d'émules pitoyables et néfastes), Dhomme parcourt tous les stades de cette recherche passionnée et, ce me semble, par trop impatiente : des hommes qui veulent sans retard réaliser l'absolu et finissent par renoncer ou par sentir le frein de l'hypercritique (Craig, Jouvet, Copeau, car c'est ainsi qu'il convint à mon sens d'interpréter la renonciation du chef du « Vieux-Colombier » à une carrière plus fertile que ne le dit l'auteur de ce livre), des hommes qui n'ont pas pu dire jusqu'au bout leur message (Artaud, Meyerhold), des hommes qui ont menacé l'utilité du leur par quelque manie (Antoine, Baty)...

A travers la diversité, Dhomme cherche à dégager une ligne peut-être trop nettement tracée par sa plume, mais imprimée en filigrane sur ces temps trop proches de nous. Que dans le jugement de tant d'hommes de valeur diverse le lecteur ne soit pas toujours d'accord avec l'auteur, quoi de surprenant ? On ne saurait écrire un tel livre sans parti-pris. Et si le sarcasme est aisé vis-à-vis de Baty (qui se relèvera de pas mal d'injustices), s'il est difficile de bien juger un Jouvet, lequel atteignit des sommets spirituels sans mesure, on ne saurait reprocher à Dhomme de souligner par exemple telle superficialité ou telle extériorité de Barrault, telle rigidité de Vilar.

C'est par la synthèse - sur le plan mondial - que ce livre est important et nouveau en tant que rétrospective et suscitation.

PAUL ARNOLD.

LE NOUVEAU BOEING JET

"INTERCONTINENTAL"

1er JET
capable de relier Paris - New York
SANS ESCALE

2 fois plus vite : A 1000 Km/h. il relie PARIS-NEW-YORK en 8 heures au lieu de 14. Au retour, la traversée est encore plus brève : 6 h. 45 au lieu de 11.

2 fois plus spacieux : Le nouveau BOEING Jet "Intercontinental" (140 Tonnes) peut transporter jusqu'à 189 passagers. AIR FRANCE a limité le nombre des places en vue d'offrir un confort inégalé.

Avant un an, les principales lignes du réseau long-courrier d'AIR FRANCE seront desservies par le nouveau BOEING Jet "Intercontinental".

AIR FRANCE

BOEING "INTERCONTINENTAL" ET CARAVELLE LES 2 MEILLEURS "JETS" SUR LE PLUS GRAND RÉSEAU DU MONDE

Consultez votre Agent de Voyages ou AIR FRANCE

MARSEILLE - 9, Av. Général Leclerc - Tél. 62.38.63

LANVIN
PARFUMS

PARIS

ARPÈGE
RUMEUR
MY SIN
SCANDAL
PRÉTEXTE

PRINTED IN FRANCE